O ESTILO NA CONTEMPORANEIDADE

Ana Maria Clark Peres
Sérgio Alves Peixoto
Silvana Maria Pessôa de Oliveira
Organizadores

No campo das ciências humanas, há quem prefira permanecer fiel a pesquisas sedimentadas pelo tempo; outros pretendem buscar novas linhas de reflexão e se enveredar por caminhos inusitados. Mas há ainda aqueles que reúnem as duas posições, ao optar pela revisão de conceitos e pela reconfiguração de antigos parâmetros analíticos. Diante do caráter efêmero das teorias, da substituição natural, ao longo do tempo, de categorias por outras, a publicação de *O estilo na contemporaneidade* tem o mérito de colocar em pauta o desgastado conceito de estilo. Revitalizar a discussão, identificar falsos problemas e reclicar objetos teóricos compõem o espírito (e o estilo) deste grupo de pesquisa.

Ao leitor é oferecida a oportunidade de transitar por várias áreas do conhecimento, indo da filologia às artes plásticas, da lingüística à psicanálise (passando pela filosofia), da poética clássica à literatura, o que resulta na múltipla abordagem do tema. Das definições clássicas de estilo às mais atuais, percebe-se a mudança quanto aos meios, suportes e objetivos do procedimento estilístico, que passa a ser lido além do seu registro escrito ou literário.

No centro das atenções, ninguém mais do que o sujeito, travestido nas figuras do autor, do artista, do narrador, das personagens e do discurso. No limiar da modernidade, a diluição da imagem soberana desse sujeito e, como conseqüência, do estilo, entendido como expressão

O ESTILO NA CONTEMPORANEIDADE

Ana Maria Clark Peres
Sérgio Alves Peixoto
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organizadores

O ESTILO NA CONTEMPORANEIDADE

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2005

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Diretora: Profa. Eliana Amarante de Mendonça Mendes
Vice-Diretora: Profa. Veronika Benn-Ibler

Coordenadora da Câmara de Pesquisa da FALE/UFMG:
Profa. Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Marco Antônio e Alda Durães
Capa: Pedro Bojangles Veneroso

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE/UFMG

E81 O estilo na contemporaneidade / Ana Maria Clark Peres, Sérgio Alves Peixoto, Silvana Maria Pessôa de Oliveira, organizadores. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
303p. : il.

ISBN: 85-87470-69-8

1. Estilo literário. 2. Análise do discurso. 3. Literatura – Estética. 4. Literatura – História e crítica. 5. Psicanálise. 6. Artes Plásticas. I. Clark Peres, Ana Maria. II. Peixoto, Sérgio Alves. III. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de.

CDD: 420.7

NIPE - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Estilo
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte – MG
Telefone: (31) 3499-6007
Tel/Fax: (31) 3499-5120
http://www.letras.ufmg.br

Sumário

ESTILO, FICÇÃO, POESIA

Apresentação

Muito freqüentes em outros países desde a Antigüidade Clássica, os estudos sobre o estilo gradativamente saem de moda no Brasil a partir da década de 80, nas áreas de letras e lingüística. Considerando a forte influência francesa exercida tradicionalmente sobre as investigações estilísticas por nós realizadas, não deixa de ser curioso observar que na França (e em outros países europeus de língua francesa) esses estudos saem de cena algumas décadas antes, mas a ela retornam com grande vitalidade a partir da década de 90. No Brasil, tal retorno ainda se faz de forma bastante tímida e isolada.

Inúmeros são os motivos desse movimento tanto aqui quanto na Europa, mas o que nos interessa mais de perto, para além de influências estrangeiras, é o fato de que pesquisadores brasileiros, mesmo aqueles que não se dedicam especificamente ao estudo de teorias francesas, começaram a se inquietar com a exclusão sumária do estilo de nossa discussão acadêmica, passando a se ocupar novamente do clássico conceito em suas investigações, ainda que sob novas perspectivas (desvinculando-o, por exemplo, da disciplina Estilística) ou até sob novos rótulos. Alguns, inclusive, se deram conta de que em momento algum o haviam abandonado, manifestando claramente a importância de se explicitar essa opção. Vale lembrar que, no senso comum, continuou-se a usar o termo com relação à literatura, à moda, à propaganda, sem qualquer preconceito e, em outras áreas, em teorias e práticas altamente especializadas, também não ocorreu esse descrédito da noção, o que pode ser facilmente verificado se nos voltamos para a Filosofia (Estética), Psicanálise etc. Um Núcleo que focalize o estilo em suas variadas acepções e que leve em conta a interdisciplinaridade, ou a transdisciplinaridade, tornou-se, assim, desejável na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sobretudo em um momento

em que nossa Faculdade acabou de passar por grandes reformulações que visaram, entre outros itens, a redimensionar grupos de trabalho. Nesse contexto é que foi criado o NIPE (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Estilo), com o objetivo de resgatar e revisitar a(s) noção(ões) de estilo numa perspectiva multidisciplinar. Funcionando, mesmo que informalmente, desde 2002, o Núcleo foi aprovado no âmbito da FALE/UFMG em 2003 e, em 2004, passou a existir oficialmente como Grupo de Pesquisa do CNPq, reunindo pesquisadores da Faculdade de Letras de diversas linhas de investigação – "Poéticas da Modernidade", "Literatura e Psicanálise", "Literatura e outros Sistemas Semióticos", "Análise do Discurso" etc – além de professores de outras unidades da UFMG e de outros centros universitários mineiros, bem como psicanalistas e também pós-graduandos do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos (PosLin) da UFMG.

Dando início informalmente aos trabalhos do NIPE, uma série de palestras foi realizada em 2002, à qual se seguiu, em 2003, uma disciplina modular oferecida aos alunos do curso noturno de Letras ("O estilo numa perspectiva multidisciplinar"), envolvendo 15 docentes, além do I Encontro do NIPE, já com a participação de 24 pesquisadores. Tendo em vista a diversidade e a riqueza dos trabalhos apresentados nesses eventos, e o interesse despertado por eles entre nossos colegas e alunos (e também junto à comunidade externa à UFMG), surgiu a idéia de publicarmos ensaios relacionados às palestras e às aulas, ensaios esses que, se ainda não são resultado de um projeto integrado de pesquisa, já evidenciam o esboço de um trabalho coletivo em torno de alguns eixos temáticos, guardadas as especificidades da área e do projeto investigativo de cada pesquisador. Interessou-nos justamente esse "diálogo das diferenças" e não o acordo de enfoques e posições a respeito do estilo, tendo uma questão central norteado, explícita ou implicitamente, cada uma das reflexões que se apresentam no livro: *que espaço reservar ao estilo na contemporaneidade?* Em outros termos: ainda que focalizando obras e autores de outros séculos, ao lado de produções atuais, que acepções de estilo se tornam pertinentes em nossas abordagens críticas nestes tempos ditos "pós-modernos" ou "hipermodernos"?

Em "Estilo: uma arqueologia", com o intuito de resgatar o momento inaugural das atividades do NIPE, trazemos inicialmente a fala

de Georg Otte sobre o estilo em *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon (obra recente que, sem dúvida, contribuiu para muitas das elaborações em torno das questões acima formuladas), tendo sido mantidas, propositalmente, as marcas do endereçamento dessa fala ao público que, em janeiro de 2002, acolheu com interesse o convite para discutir o "retorno" do estilo em uma universidade brasileira. Considerando que um diálogo com a Antigüidade Clássica contribui decisivamente para o enfoque mais cuidadoso dos conceitos na modernidade e na contemporaneidade, seguem-se os ensaios de Jacyntho Lins Brandão e Antônio Martinez de Rezende. O primeiro trata, sobretudo, da *léxis*, um dos termos gregos que serviriam para designar o que chamamos hoje de "estilo"; o segundo se ocupa de um célebre texto latino, *Instituições oratórias*, de Quintiliano, e dos vários eixos de sentido da palavra *stilus* aí presentes.

Em "Estilo, Tradução, Autoria", Ruth Silviano Brandão apresenta-nos sua experiência como tradutora do livro *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud, de Jean-Michel Rey, ressaltando os efeitos dessa tradução não apenas no campo da cultura, mas também na esfera da subjetividade do tradutor. Sérgio Laia, por sua vez, abordando a diferença entre os estilos de James Joyce e do Sr. G. Primeau, paciente entrevistado por Lacan, e se detendo no tratamento que ambos dão às "palavras impostas", ressalta nos escritos do primeiro a marca de um autor, ou seja, um nome que os assina a fim de legá-los "a um mundo que passa a se desdobrar para decifrá-los". Focalizando os escritos de Machado de Assis, Ana Maria Clark Peres se ocupa também com a assinatura do autor (inevitável, a seu ver, quando se trata de questões do estilo), ao propor a idéia de que, no caso de nosso conhecido escritor, seu "nome próprio" (ou "nome de gozo"), com o qual ele se inventa como autor e assina sua obra, é "Dom Casmurro". Numa perspectiva distinta, mas ainda tratando das relações entre estilo e autoria, Maria Inês de Almeida busca assinalar a existência de um "estilo indígena" na literatura brasileira, o qual resulta do trabalho de diversos produtores marcados por uma característica básica: "não são sujeitos individuais, são coletividades, comunidades".

A seção "Estilo, Cultura, Estética" se inicia com as reflexões de Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen, que, sob a ótica dos estudos lingüísticos, enfatiza a indissociabilidade língua, estilo e cultura,

considerando o estilo como o "traço caracterizador/diferenciador do um". A seguir, Sérgio de Castro, a partir de um referencial teórico fornecido pela Psicanálise, opta por abordar algo que acredita poder chamar de um "estilo" na visão de mundo "antropófaga" proposta por Oswald de Andrade. Já no campo da Filosofia (da Estética), Rodrigo Duarte volta-se para os escritos de Theodor Adorno, tanto na *Diáletica do esclarecimento* (obra conjunta com Max Horkheimer) quanto na *Teoria estética*, sublinhando que, nessa última, Adorno ressalta "o estilo nas grandes obras de arte como um tipo de promessa que se realiza – sempre parcial e precariamente – enquanto resultado da confluência entre características pessoais, mesmo idiossincrásicas, do artista e um idioma estabelecido, entendido como 'estilo de época'". Maria do Carmo de Freitas Veneroso, por sua vez, considera o estilo nas artes plásticas através das correntes estilísticas básicas (naturalismo, idealismo, expressionismo), mostrando como, a partir do pós-modernismo, "a ênfase na linguagem individual de cada artista passa a prevalecer, o que leva a uma abordagem do estilo como *traço* diferenciador de cada um". Considerando que o estilo é uma escolha entre várias escrituras, Maria Angélica Melendi se ocupa dos memoriais e dos monumentos legitimados pela arte na contemporaneidade, os quais se aproximam de uma escritura que ela caracteriza como "resíduo da tradição minimalista e conceitualista".

Em "Estilo, Discurso, Política", apresentamos inicialmente o ensaio de Edson Nascimento Campos, que trata o estilo sob a perspectiva das estratégias textuais, levando em conta "a ação recíproca dos agentes de linguagem que articulam movimentos de produção de sentido". A seguir, Ida Lúcia Machado, refletindo sobre tipos de paródia (a "explícita" e a "implícita"), desenvolve suas proposições em torno da seguinte indagação: "é a paródia um gênero ou um estilo de escritura?" Já Emília Mendes Lopes busca refletir em seu texto sobre as relações entre ficcionalidade, Análise do Discurso e estilo, passando pelo viés teórico da Semiolingüística. Numa outra perspectiva, isto é, abordando a noção de estilo a partir do referencial psicanalítico (notadamente Lacan), Frederico Zeymer Feu de Carvalho debate em seu ensaio duas asserções: "1- O estilo é o homem. A quem nos dirigimos? 2- É o objeto que decide sobre a questão do estilo". Em torno do eixo "Estilo e Política", William Augusto Menezes e Jésus Santiago assumem

pontos de vista diferentes que levam em conta os lugares distintos de onde falam. O primeiro, um analista do discurso, propõe essa relação a partir da Retórica de Aristóteles, em que o estilo se vincula à persuasão, chegando a focalizar o jogo do estilo no período contemporâneo, através do exame de um fragmento político-discursivo publicado na imprensa nacional. O segundo, um psicanalista, se interroga sobre as relações entre o estilo e a política considerando que a própria Psicanálise, desde os primeiros passos, sempre lançou mão da estética literária. A questão de estilo que aborda diz respeito à natureza mesma dos usos que a Psicanálise pode fazer da prática da letra no âmbito da literatura, usos esses diferenciados em Freud e em Lacan.

Finalmente, na seção "Estilo, Ficção, Poesia", o ensaio de Elcio Loureiro Cornelsen, tributário do estudo *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, de Enrique Mandelbaum, reflete sobre a construção da escrita em alguns textos de Franz Kafka, "nos quais se faz presente a ressonância estilística da tradição narrativa dos mestres hassídicos dos séculos XVIII e XIX". Voltando-se para a literatura brasileira e dialogando com proposições de Lacan sobre o estilo, Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda aborda a escrita de Clarice Lispector, notadamente o conto "O ovo e a galinha", para verificar nesse processo escritural a construção de um "estilo das entrelinhas". Enfocando romances do escritor português António Lobo Antunes, Silvana Maria Pessôa de Oliveira destaca, neles, a emergência de uma forte expressão poética, numa "prosa de ficção que exibe um trabalho artesanal de linguagem, minuciosamente elaborado", indicador de um estilo singular. Tratando especificamente da poesia e de sua leitura em sala de aula, Sérgio Alves Peixoto relata-nos experiências compartilhadas com seus alunos do curso de Letras, experiências essas que visam a alertar para as "armadilhas do estilo", tomado aí no sentido coletivo (estilo de época) e individual. Num diálogo com proposições de Theodor Adorno, Myriam Ávila, por sua vez, procura estudar um recurso estilístico muito comum na poesia, a parataxe, "facilmente identificável e que não tem sido, talvez pela própria obviedade de seus efeitos, objeto de maior atenção da crítica especializada". Ocupando-se da poética de Fernando Pessoa, Márcia Rosa reflete, em seu ensaio, sobre o ressurgimento da retórica na civilização contemporânea ("retórica estilhaçada"), ao mesmo tempo em que assinala uma das

marcas do estilo do poeta: a dor de existir. Já Sueli de Melo Miranda coteja, em seu texto, a obra de Hilda Hilst, a pintura de Malévitch e um poema de Affonso Ávila, não sem mencionar a possível contribuição de tal estudo para a discussão sobre a presença da letra e do estilo em um tratamento analítico.

Ao publicar esses trabalhos, acreditamos poder contribuir, sob uma perspectiva variada, plural, para a dinamização dos estudos sobre o estilo, tanto no âmbito acadêmico mais restrito quanto na dimensão mais alargada das múltiplas formas de manifestação cultural.

Os organizadores

ESTILO: UMA ARQUEOLOGIA

A questão do estilo em *O demônio da teoria* de Antoine Compagnon

Georg Otte[1]

Quando fui convidado a falar sobre a questão do estilo em Compagnon, a minha dúvida era a seguinte: como anunciar a minha apresentação – para usar o termo mais neutro possível? Seria um "seminário", uma "palestra" ou simplesmente uma "aula"? Evidentemente, a questão não era apenas achar uma denominação conveniente, mas a dúvida dizia respeito ao "estilo" em que meu tema seria apresentado. Optei pela designação "seminário", sinalizando assim a possibilidade de uma maior participação do público. Não tenho certeza se encontrei a solução adequada, mas tenho certeza de que o mesmo tema sempre pode ter um tratamento diferenciado, de que o mesmo tema pode ser apresentado em "estilos" diferentes.

Bem, não sei se a minha contribuição "terá estilo", mas, antes de cometer um *Stilbruch* – uma "quebra de estilo", como se diz em alemão quando alguém fere as convenções – gostaria de agradecer o convite e a oportunidade de falar sobre *O demônio da teoria* de Antoine Compagnon. Ao mesmo tempo não quero deixar de dar os parabéns à Ana Maria Clark pela fundação e coordenação do NIPE, que, como se pode ver na programação das palestras deste ano, é um Núcleo não apenas muito atuante, mas que também cumpriu a promessa do "I" da sua sigla, revelando-se realmente como "Interdisciplinar".

*

[1] Professor da Faculdade de Letras da UFMG. Agradeço a Cinara Soares Iannini e a Pedro Pizelli pela revisão e pela leitura crítica do presente texto.

Qual será esse "demônio da teoria"? O autor não oferece nenhuma explicação para o título do seu livro, limitando-se à única mensagem de que, por trás da nossa teoria – da Teoria da Literatura – existiria algo "demoníaco", algo que escaparia ao nosso controle teórico. É através do título, portanto, que Compagnon questiona a nossa crença de que a nossa teoria, respaldada por centenas de publicações e consolidada pelo esforço constante de uma "fundamentação teórica", fosse algo inabalável. Muito pelo contrário: há um "demônio" por trás da nossa teoria que faz com que toda essa construção supostamente sólida seja derrubada, sem mais nem menos, em prol de uma outra, contrária à anterior e tão convincente quanto ela. Essa disposição de transformar a teoria existente em coisa do passado é reforçada por uma reação não menos demoníaca, isto é, os adeptos das teorias tradicionais são *demonizados* pelos progressistas por representarem um obstáculo para as novas idéias, a argumentação cede o lugar ao exorcismo.

Esta pelo menos é uma das possíveis leituras do "demônio" de Compagnon: além de sermos regidos por forças incontroláveis, reforçamos o revezamento um tanto inexplicável das teorias pela tabuização das correntes do passado. A proscrição de categorias como "autor", "valor" e, *last but not least*, "estilo" não é apenas resultado de uma determinada argumentação, mas também expressão do temor de que os demônios do passado pudessem voltar. Esse temor transforma algumas pessoas em verdadeiros vigilantes da terminologia que, ao invés de procurar situar certos termos do passado em seu contexto histórico, passam a censurar seu uso:

> Por mais que se decrete a morte do autor, que se denuncie a ilusão referencial, que se critique a ilusão afetiva, ou se assimilem os desvios estilísticos a diferenças semânticas, o autor, a referência, o leitor, o estilo sobrevivem na opinião geral e vêm à tona logo que os *censores* relaxam a vigilância, mais ou menos como esses *micróbios* que julgávamos erradicados para sempre que voltam para nos lembrar que estão vivos. [165/6][2]

Ou será que o "demônio" é o próprio passado, materializado nos acervos das nossas bibliotecas? Se as teorias do passado são consideradas

---

[2] Grifo nosso. Os números entre colchetes se referem à edição brasileira do livro.

superadas, os velhos livros dessas bibliotecas, os testemunhos dessas teorias podem se transformar numa ameaça, "assombrando" as teorias contemporâneas e seus tabus. Basta tirá-los das prateleiras e lê-los para transformar uma pacata biblioteca num lugar de resistência contra as homogeneizações do presente. É esse também o procedimento de Compagnon quando tenta resgatar um passado reprimido pela teoria atual, aplicando à teoria literária um postulado que Walter Benjamin estabeleceu para a história como um todo, a saber, o de "redimir" as vítimas de um "passado reprimido".

Outro lugar de preservação do passado, além da biblioteca, é a sociedade *extra muros* que, sem remorso e sem tabu, continua usando os termos rejeitados pela teoria. Parece que as tentativas desesperadas de "matar" o sujeito (e, por extensão, seu estilo) não surtiram o mínimo efeito nessa sociedade, e nem mesmo nos cadernos culturais da imprensa e suas resenhas, que insistem em falar no autor e seu estilo. Sem dúvida, o culto do autor e da sua autoridade, enquanto manifestação de uma relação autoritária, é algo questionável, e é mérito da academia ter questionado o autoritarismo cultural. Mas também não há dúvida de que a mesma academia ignora a perseverança com que a própria sociedade procede uma reciclagem dos conceitos tradicionais, mostrando-se aberta a inovações conceituais que o mundo acadêmico muitas vezes não acompanha. De um modo geral, falta a esta última a preocupação de se ancorar naquilo que a filosofia alemã chama de *Lebenswelt*, o mundo em que vivemos, e o que Compagnon, no subtítulo do seu livro, chama de "senso comum".

Como já foi dito, a relação entre a academia e a sociedade não é e nunca será imediata, mas também não pode ser marcada pela total falta de intermediação, ou ainda pela oposição diametral ao senso comum. Não faz sentido declarar a morte do sujeito, se o senso comum responsabiliza as pessoas, ou então, os "sujeitos", pelos seus atos, inclusive pelos textos que escrevem. Não faz sentido condenar a referencialidade, sendo que qualquer ato comunicativo repousa nas referências a objetos, inclusive a comunicação literária. E não faz sentido considerar o "estilo" como coisa do passado, sendo que o termo, como tentei demonstrar no início do meu seminário, continua vivo e muito bem aceito no dia-a-dia.

*

Segundo Compagnon, a teoria já foi outra e, como mostra o subtítulo da Introdução do seu livro ("O que restou dos nossos amores?"), chegou às alturas de uma paixão durante um período que se situa, aproximadamente, entre os anos 1963 e 1973. Cabe lembrar que, exatamente no meio desse período, aconteceu a rebelião estudantil de maio de 1968, e tudo indica que há uma relação entre a preocupação com a teoria – não apenas literária – e o ímpeto passional daquela época, que, possuída por um bom demônio, rejeitava todo tipo de tabu, principalmente os tabus sexuais. Conseqüentemente, a "vigilância" da teoria de hoje não se limita ao debate acadêmico, mas se estende a toda uma atitude repressora que, coincidentemente ou não, é designada com um termo que tanto é associado à repressão da escrita quanto da sexualidade: a censura. Levantando uma hipótese mais provável sobre a origem do "demônio" de Compagnon, podemos conjeturar que se trate desse ímpeto quase pulsional que dava força à teoria, porque

> [...] não é do lado teórico ou teológico, nem do lado prático ou pedagógico, que a teoria me parece principalmente interessante e autêntica, mas pelo combate feroz e vivificante que empreende contra as idéias preconcebidas dos estudos literários, e pela resistência igualmente determinada que as idéias preconcebidas lhe opõem. [16]

Mas a pergunta melancólica do subtítulo deixa claro que "os amores" – inclusive o amor livre – acabaram e que a teoria, antes cheia de vida, passou por um enrijecimento cadavérico. A arma contra as "idéias preconcebidas", antes responsável pela inovação do pensamento, transformou-se, ela mesma, em preconceito, a crítica "vivificante" em doutrina autoritária. O que antes era fruto de um espírito rebelde passou a ser palavra morta nas mãos dos professores de colégio (e universitários), sem encontrar mais nenhuma resistência por parte das novas gerações. Fazendo uso da dicotomia vida/morte, Compagnon deixa claro que qualquer movimento de oposição é suscetível de deturpar-se e inverter-se no seu contrário quando não é mais ancorado na "vida", na *Lebenswelt* das pessoas envolvidas.

A própria "morte do autor" fazia sentido enquanto o autor, como a palavra sugere, formava o centro de uma instância autor-itária e passava a ser o alvo de um anti-autoritarismo generalizado. No entanto, a repetição irrefletida desse postulado pelos prosélitos do movimento o privou do seu ímpeto "vivificante", esvaziando seus conceitos e transformando-os em modismos intelectualistas. Como na brincadeira chamada "telefone-sem-fio", onde a mensagem original se perde na passagem de uma pessoa para outra, o ímpeto inicial do movimento de 68 se esvaziou no decorrer do tempo, não restando mais nada dos "amores" e da coragem de ultrapassar as fronteiras impostas. A morte do sujeito parece ter surtido um efeito retroativo, transformando os atores do movimento em "mortos" que não têm mais como impulsionar qualquer inovação teórica.

Compagnon, portanto, não questiona tanto o conteúdo e o radicalismo das exigências dos chamados "anos feéricos", mas lamenta a perda do seu vigor, do seu "estilo" combativo. Ficou muito fácil declarar a morte do autor sem ter que defender essa posição destemidamente contra um adversário e renová-la quase que diariamente em discussões árduas. Paradoxalmente, a própria postura de contestação tornou-se autoritária quando parou de admitir o questionamento do próprio pensamento, acrescentando ainda um elemento de hipocrisia, pois continuou pregando o anti-autoritarismo na teoria, sem admitir um questionamento dessa posição na prática discursiva.

Daí a decepção de alguns leitores com o próprio Compagnon, que, ao invés de oferecer novas abordagens, ao invés de encorajar novas posições, lamenta a perda de vitalidade dos bons tempos – e, mais decepcionante ainda, se empenha em "desenterrar" teorias e tendências anteriores, como, por exemplo, a Estilística. Essa decepção, porém, se transforma logo em curiosidade quando as correntes supostamente mortas se revelam como vulcões "vivos" que ameaçam o pensamento estabelecido do presente. O desenterro deixa bem claro que as teorias antigas passam a ser novas quando usadas de maneira controvertida, isto é, na desconstrução das petrificações teóricas de hoje. Como já foi dito, o passado pode ter um aspecto subversivo e até explosivo quando levado ao conhecimento das novas gerações. O antigo pode ser a maior novidade.

*

No capítulo sobre o estilo, Compagnon opõe posições extremas, apresentando a fortuna crítica do conceito e relativizando assim as condenações sumárias de hoje. Antes de entrar na evolução histórica do termo, no entanto, o autor fala da ambigüidade própria ao conceito de estilo, que oscilaria entre os extremos da necessidade e da liberdade [167], pois, por um lado, o estilo, como qualquer sistema lingüístico, possui um aspecto coercitivo na medida em que obriga o indivíduo a seguir determinadas regras, mas permite, por outro lado, que cada indivíduo tenha a liberdade de desenvolver seu próprio estilo, uma espécie de marca registrada, que o distingue do sistema preestabelecido e coercitivo.

Essa ambigüidade do estilo já se evidenciou através dos exemplos triviais que usei inicialmente: o seminário, a palestra e mesmo a aula implicam em uma série de imposições que, em parte, se justificam pelas condições técnicas em que são ministrados, mas que também são oriundas de uma certa tradição que, nesse caso, gerou algo que se pode chamar de "estilo acadêmico". Dentro dessas "necessidades", no entanto, há uma margem de "liberdade" que me permite desenvolver, de maneira mais ou menos enfática, "meu estilo" individual.

De alguma forma, todos os aspectos do estilo enumerados por Compagnon – norma, ornamento, desvio, gênero, sintoma, cultura – giram em torno da dicotomia da necessidade e da liberdade, e ilustram um fenômeno que o autor acaba apresentando como a questão básica, a saber, a da *sinonímia*. Dizer ou fazer *várias* coisas no *mesmo* estilo (aspecto da necessidade) e dizer ou fazer a *mesma* coisa em *vários* estilos (aspecto da liberdade) são os dois lados de uma mesma moeda, que, como mostra Compagnon, já foi negociada com muita polêmica.

O estilo é identidade e diferença ao mesmo tempo. No passado, cada estilo novo, para ser novo, teve que se destacar do anterior, afirmar-se como diferente, criando ao mesmo tempo características que identificassem cada uma das suas manifestações como pertencentes à mesma corrente estilística. O estilo, assim, tanto é responsável pela criação de um diferencial "para fora" quanto de uma identidade "para dentro", o que explica por que ele pode ser tanto um desvio da norma quanto a própria norma.

Se, no caso dos grandes estilos do passado, temos um revezamento de uma época a outra, a era pós-medieval é marcada pelo surgimento de estilos individuais. Com a "invenção" do indivíduo no Renascimento[3] aparecem os "grandes nomes" da pintura, da literatura e das outras artes que representavam, cada um por si, seu "estilo", e cujas obras, apesar dos traços comuns da sua época, se tornaram inconfundíveis por carregarem ainda a marca pessoal – o estilo individual – do artista. A individualidade significava a afirmação de uma *identidade* (aspecto da "necessidade") no decorrer da produção artística que, ao mesmo tempo, procurava sua *diferenciação* (aspecto da liberdade) em relação aos contemporâneos.

Compagnon não procura uma fundamentação histórica da questão do estilo, talvez por considerá-la implícita quando fala das já citadas acepções do termo, que se inserem nas suas respectivas épocas. Assim, a definição (negativa) do estilo como "desvio" (*écart*) faz parte de um conceito mais recente, elaborado pelo fundador da Estílistica, Leo Spitzer, em meados do século XX. A inexistência, hoje em dia, de um estilo abrangente como nos séculos passados reduziu o estilo a um gesto de negação, ou seja, transformou a Estilística de Spitzer numa investigação dos traços mínimos que pudessem salvar a identidade do autor através da constatação de um "denominador comum":

> Eu me perguntava se não se poderia estabelecer um denominador comum para todos ou quase todos esses desvios: não se poderia achar o radical espiritual, a raiz psicológica dos diferentes traços de estilo que marcam a individualidade de um escritor? [Spitzer; 185]

É através dos restos que Spitzer procura encontrar algo como uma identidade mínima nos romances franceses modernos ou, mais exatamente, nos autores desses romances, pois a 'busca do estilo perdido' – Proust era o autor preferido de Spitzer – se voltava para a detecção de um "radical espiritual" e de uma "raiz psicológica". Certamente, a linguagem um tanto mistificadora de Spitzer, cuja Estilística chegou ao seu auge durante os anos 50, facilitou em muito a reação dos seus

---

[3] Cf. BURCKHARDT. *A cultura do Renascimento na Itália.*

adversários estruturalistas, articulada no famoso artigo de Jakobson e Lévi-Strauss, de 1962, sobre o poema "Les chats" de Baudelaire [177]. Compagnon lembra que o surgimento do estruturalismo francês é inseparavelmente associado aos avanços da Lingüística que desqualificava a Estilística como "pré-teórica" [176], isto é, como não tendo dignidade científica.

Podemos ver no pós-estruturalismo e na questão derridiana da *différance* uma continuação do movimento de oposição contra a Estilística. Se, para o estilo, o jogo entre a identidade e a diferença era constitutivo, a monopolização desta última acabava não apenas com o "denominador comum" de Spitzer, mas com qualquer tentativa de salvar o princípio da identidade. Uma vez que a idéia fundamental do estilo consiste em poder dizer coisas diversas da mesma maneira (por exemplo, falar do amor e da guerra no mesmo estilo) ou dizer a mesma coisa de maneiras diversas (por exemplo, falar do amor no estilo maneirista e no estilo romântico), a rejeição do pensamento binário, moldado nos termos da forma e do conteúdo ou categorias afins, significou necessariamente o fim do estilo.

Todavia, no plano do "senso comum", não temos nenhum problema em "dizer a mesma coisa" de várias maneiras, mesmo porque qualquer "ruído" na comunicação cotidiana (na sala de aula, por exemplo) nos obriga a isso. O recurso (didático) mais usual nessa operação é o sinônimo, sendo que cada sinônimo adicional que se usa serve para "cercar" o núcleo da mensagem. No entanto, sabemos também que cada sinônimo usado traz consigo uma outra nuance ou, para usar um termo mais profissional, uma outra conotação, não dizendo exatamente a mesma coisa que seus similares. A rigor, a sinonímia não existe:

> A sinonímia é, pois, suspeita e ilusória, ou mesmo indefensível: dois termos nunca têm exatamente a mesma significação [...], duas frases nunca têm o mesmo sentido. Conseqüentemente, o estilo, esvaziado de substância, seria nulo e mal recebido, e a estilística é condenada a fundir-se na lingüística. [177]

Dito de outro modo: dizer a mesma coisa em outras palavras é, para os adversários da Estilística, dizer outra coisa – se é que se pode diferenciar entre palavras e coisas, pois, sabemos que a própria

referencialidade tornou-se algo questionável. Tampouco existe para eles um denominador comum que, como queria Spitzer, pudesse ser reduzido a uma única "raiz" comum, muito menos a uma raiz personificada na figura do autor.

Mas, pergunta Compagnon, será que algum defensor do estilo alguma vez já defendeu sua posição afirmando a possibilidade de uma sinonímia absoluta? Segundo ele, o estilo foi vítima do seguinte recurso retórico, muito usual no debate acadêmico: antes de se partir para a crítica da posição adversária, ela é caricaturada de uma maneira que, dessa forma, nunca foi defendida por esse adversário: "Os censores do estilo criticavam uma ficção e condenavam um fantasma; exigiam demais para finalmente rejeitar tudo." [193]

Recorrendo a um artigo de Nelson Goodman, "O estatuto do estilo", de 1975, Compagnon relativiza a exigência da sinonímia, constatando justamente que, na verdade, a sinonímia pura nunca foi postulada por ninguém. Optando por uma forma mais "liberal" [189] de se lidar com a questão, Compagnon resume Goodman da seguinte maneira:

> Em outros termos, para salvar o estilo, não se é obrigado a crer na sinonímia exata e absoluta, mas somente admitir que há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de dizer coisas muito diversas. O estilo supõe simplesmente que uma variação de conteúdo não implique uma variação de forma equivalente – com a mesma amplitude, com a mesma força –, e vice-versa; ou, ainda, que a relação entre conteúdo e forma não seja biunívoca. [188]

Essa posição me parece pouco satisfatória, mesmo porque se limita a "salvar o estilo", isto é, a apontar as falhas dos adversários do estilo, oferecendo apenas uma espécie de meio termo, e não uma alternativa construtiva que pudesse revitalizar a questão. Se, por um lado, Compagnon tem bons motivos para desmantelar a crítica dos adversários, ele fica devendo, por outro, uma explicitação da relação entre a questão do estilo e da teoria em geral. As categorias spitzerianas do "radical espiritual" e da "raiz psicológica" certamente são demasiadamente vagas e subjetivistas para fundamentarem uma abordagem teórica válida e merecem ser qualificadas como "pré-teóricas". O próprio estilo

tem mais o caráter de um *pressuposto* teórico, uma vez que escapa a uma formalização racional e suas aplicações universais.

Assim, quando considera o pastiche como "a prova do estilo" [188], Compagnon está falando de um exercício literário e não de um recurso teórico. O pastiche pode ser uma prova pela *existência* do estilo, mas não pela sua utilidade enquanto instrumento de análise teórica. O autor, no entanto, se limita a constatar que o estilo é constituído por um "traço familiar" [188] que pode reunir tanto as obras de um mesmo autor (o estilo enquanto expressão de *uma* subjetividade), quanto fazer parte de um exercício de imitação, como no caso dos pastiches de Proust, que imitam os autores do século XIX, ou no caso de Queneau, que, em seus *Exercices de style*, recorre aos diversos registros da língua francesa.

Ao invés de operar com os termos um tanto abstratos de Goodman, Compagnon poderia ter explorado sua própria metáfora da "família", pois, da mesma forma que os membros de uma mesma família apresentam muitas vezes diferenças consideráveis, e da mesma forma que, mesmo assim, cada membro apresenta um "ar de família" (*air de famille*[4]), algo "familiar", que o *identifica* como sendo de uma mesma família, o estilo *necessita da diversidade para afirmar sua identidade*. Os "traços familiares" não são traços semânticos mínimos, compartilhados por todos os membros da família, porém marcas que, enquanto *variações*, reaparecem entre pais e filhos ou entre os irmãos de uma mesma família, dando lugar às notórias especulações sobre semelhanças e diferenças.

O estilo realmente é "pré-teórico" no sentido de permitir especulações sobre o parentesco entre manifestações diferentes que escapam a uma medição exata. Nada impede, aliás, que a Lingüística, que Compagnon acusa pela extinção do estilo, contribua para identificar melhor esse parentesco, em analogia a investigações genéticas que podem comprovar ou não possíveis laços de família. No entanto, trata-se, no caso da Lingüística, apenas de um auxílio, e não de uma investigação comprobatória, pois os "traços familiares" não se reduzem a um "denominador comum", nem à detecção de uma sinonímia exata.

---

[4] COMPAGNON. *Le démon de la théorie:* littérature et sens commun, p. 202.

Ao meu ver, é preferível substituir a perspectiva minimalista do denominador comum pela idéia da complementaridade, fazendo com que as diferenças não mais sejam vistas como *perdas* em relação a um núcleo mínimo, mas como *ganhos* que enriquecem o conjunto, tal como um tema musical é enriquecido pelas suas variações. Na música, ninguém reclamaria das "perdas" das variações em relação ao tema.

A questão da perda já fez parte de uma metáfora utilizada aqui, a saber, a do "telefone-sem-fio". Na verdade, a metáfora foi mal utilizada, pois serviu para ilustrar uma perda, a saber, a perda de vitalidade da geração de 68. A perda, no entanto, é apenas um aspecto dessa brincadeira, pois ninguém participaria dela se ela se limitasse à deturpação da mensagem original. Sem dúvida, o interesse por ela se sustenta pelo fato de haver também um ganho, um acréscimo, que cada um dos jogadores considera oportuno para "melhorar" a mensagem.

Há ainda dois tipos de jogadores do telefone-sem-fio: aqueles que, preocupados em minimizar as perdas, se esforçam em repetir fielmente a mensagem recebida, e aqueles que "digerem" a mensagem e transmitem sua própria versão dela. A teoria dos "anos feéricos" sofreu o impacto dos primeiros jogadores: transmitindo religiosamente os achados dessa época às gerações posteriores, a teoria tornou-se letra morta, reduzindo-se cada vez mais até sobrar um esqueleto de palavras-chave que servem como legitimação de um jogo acadêmico que, na verdade, já perdeu sua graça há muito tempo. A *vida* de uma teoria "vivificante" parte daquela segunda classe de jogadores que transmite a teoria no "seu estilo" e não se preocupa com uma suposta "fidelidade" em relação à mensagem recebida, muito menos com alguma mensagem "original", pois, muitas vezes, a originalidade consiste na oposição à origem.

Referências

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie:* littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Arqueologia da *léxis*

Jacyntho Lins Brandão[1]

O título pode soar um tanto enigmático. De fato, ainda que parcialmente em português – o que a preposição e o artigo garantem – pode-se dizer que está em grego. Em primeiro lugar, ao falar de arqueologia, no sentido de que se trata de um *lógos*, isto é, um discurso sobre a *arkhé*, ou seja o princípio, entendido nos vários sentidos que lhe atribuíam os gregos: o começo no tempo (e o composto *arkhaiologia* de fato significa a *história antiga*); o fundamento, a origem, o primeiro elemento constitutivo de algo (como quando os primeiros filósofos afirmavam que a água, o ar ou o fogo eram a *arkhé* das coisas); o poder (como em compostos como monarquia, oligarquia, arconte ou anarquia). Fazer a arqueologia de um conceito tem sentido, portanto, enquanto se reconhece que se buscam seus primeiros registros em termos temporais e seus fundamentos, por sabermos que essa origem exerce um poder em sua história, controlando e determinando certos entendimentos. É assim, do ponto de vista de uma arqueologia do estilo, que se definem estas reflexões.

Léxis, por sua vez, é um dos termos gregos que serviriam para designar o que chamamos de estilo, mas não o único. Com ele concorre, por exemplo, *hermeneía*, "interpretação", que, em tratados como o de Demétrio, se refere à maneira de falar ou escrever própria de alguém, à sua elocução. Noutra esfera, utiliza-se ainda *kheír*, "mão", num sentido, ao que parece, desdobrado da própria experiência de escrever, para designar a letra de alguém, ou, no caso de um artista

[1] Professor Titular de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

plástico, seu traço, e, com referência a um autor, sua escrita. Entretanto, de todos os termos que poderiam ser traduzidos como estilo, *léxis* seria o mais abrangente, enquanto derivado de *légein*, "dizer", e da mesma raiz de *lógos*, "discurso" (*log-* e *leg-* constituindo um mesmo radical, apenas com alternância de grau).

Em princípio, o par *lógos/légein* parece suficiente para atender à demanda do campo semântico relativo ao discurso – e *lógos* ocorre já em Hesíodo (no século VIII a.C.) no sentido de mito, relato, narrativa, ao mesmo tempo que *légein* se afirma como o termo próprio para indicar falar, dizer. No século V a.C., entretanto, é que surgirá a palavra *léxis*, cujos registros mais antigos se encontram em Hipócrates, Isócrates e Platão. Trata-se de um derivado de *légein*, formado com o sufixo –*sis*, cuja função é produzir substantivos abstratos que expressem a própria ação verbal. Assim, por exemplo, de *poieîn*, "fazer", "fabricar", "produzir", deriva-se *poíesis*, a "ação de fazer", a "fabricação", a "produção" (donde, através do latim, *poesis*, recebemos nosso termo "poesia"); de *phýein*, "gerar", veio *phýsis*, o "processo de gerar", isto é, a "natureza" (entendida como geração); de *prâssein*, "agir", formou-se *práxis*, a "ação"; finalmente, tomando um termo que aqui nos interessa de perto, de *miméesthai*, "representar", "imitar", criou-se *mímesis*, "representação", "imitação", "mimese". Ora, se as palavras derivadas em *–sis* expressam uma ação verbal, são o nome dessa ação, e se *légein* significa "dizer", *léxis* seria sem dúvida bem traduzida, mantendo-se em português a mesma (etimo)lógica da formação grega, como "dicção". Quer dizer: em princípio, o estilo, na esfera do discurso, entende-se como dicção (assim como, na esfera visual, manifesta-se como uma certa marca da mão).

Um termo não se explica apenas a partir de sua origem, mas pela repartição de significados que se processa no interior de determinado campo semântico. No momento em que surge, a *léxis* define-se enquanto se opõe, de um lado, à *práxis*, "ação" (cf. Platão, *República* 396 c); de outro, à *odé*, "canto" (cf. Platão, *Leis* 816 d); finalmente, enquanto oposta ao *lógos*, "discurso" (cf. Platão, *Apologia* 17 d). Estou tomando todos esses exemplos de Platão porque se trata do primeiro autor a fazer um uso específico do termo *léxis*, entendendo-o assim no jogo de oposições com a ação, o canto e o discurso. Em períodos posteriores e em determinados contextos, a acepção de *léxis* tenderá

a ampliar-se, como registra Políbio, para o qual o termo significa "palavra", "expressão", ou Mosco, com relação a quem temos a notícia de que teria escrito uma obra intitulada *Rhodiakaì léxeis* (palavras ou expressões de Rodes) – sendo que livros desse tipo passam a ser chamados de *lexikà biblía* (no singular, *lexikòn biblíon*, sendo *lexikón* mero adjetivo derivado de *léxis*, com o sentido de "relativo à *léxis*"), ou, simplesmente, de *lexiká* (no singular, *lexikón*), donde recebemos nosso termo "léxico" (apenas para ilustração, recorde-se que de *lógos*, pelo mesmo processo, derivou-se *logikós*, de que procede nosso substantivo "lógica"). Seja como for, quando se organiza, por exemplo, um léxico de Rodes, isso implica não simplesmente que se faz um arrolamento de palavras, mas que se registram os traços próprios do falar de Rodes (ou de qualquer outro lugar), o que nele é expressivo – tanto em termos fonéticos ou morfológicos (isto é, em termos de dicção), quanto nos aspectos semânticos, naquilo que caracteriza esse falar, o que nos garante a necessária relação de qualquer léxico com o sentido de *léxis* enquanto "maneira de falar" (ou "expressão"). Esse enquadramento é absolutamente indispensável para compreendermos não apenas os usos, mas, em sentido próprio, as primeiras reflexões sobre a *léxis*, que encontramos em Platão e Aristóteles, de que especificamente trataremos aqui.

Na *República*, discutindo que tipo de educação deveria ser ministrada às crianças, Sócrates e seus interlocutores concordam que nada poderia haver melhor que o método grego tradicional, isto é: uma educação bipartida entre ginástica e música (a primeira para o corpo, a segunda para a alma). Em seguida, passa-se a examinar cada um desses componentes, de acordo com o método baseado na *diaíresis*, na divisão: tomando-se a música, constata-se que ela se compõe da música propriamente dita e do *lógos*, isto é, a letra da canção, ou seja, o poema. Num terceiro movimento, Sócrates admite então que o *lógos* se reparte em *lógos* e *léxis*, sendo assim que a *léxis* se insere na discussão, como um desdobramento do *lógos*. O que o termo quer dizer nesse ponto? O texto parece suficientemente claro, uma vez que se admite que, tratando do *lógos*, se havia examinado "o que se deve dizer" (*há te lektéon*); e, ao tratar-se da *léxis*, interessa discutir "como se deve dizer" (*hos lektéon*) (*República* 392 c). Já que o dizer (ou, neste caso, o "deve-se dizer") é comum tanto ao *lógos* quanto à *léxis*, o que os distingue é, de um lado, que o *lógos* diz respeito ao *quê* e a *léxis* ao *como*.

Com efeito, Sócrates já havia examinado os temas da poesia grega tradicional, determinando o que se deveria dizer sobre deuses e heróis. Ao tratar do "como se deve dizer", processará uma nova divisão, reconhecendo três tipos de *léxis.* Cito o início de seu raciocínio:

> Porventura tudo quanto é dito por contadores de mitos (*mythológon*) ou poetas não é narrativa (*diégesis*) do que aconteceu, acontece ou acontecerá? [...] Porventura não é mesmo com simples narrativa (*haplè diégesis*), através de mimese (*dià miméseos*) ou através de ambas que a realizam?

Assim, há três possibilidades de *léxis*, no contexto da narrativa: a que é pura narrativa, de um lado; a que se realiza como narrativa mimética, de outro; e um terceiro gênero intermediário, que usa dos dois recursos e se costuma chamar de narrativa mista. Como exemplos desta última citam-se a epopéia e muitos outros gêneros; como exemplos de narrativa mimética, a tragédia e a comédia – ou seja: são distinções relativas à *léxis* aquilo que é próprio do épico e do dramático. A distinção, nesse caso, é estabelecida pelo grau de mimese com que a narrativa é contaminada: uma narrativa que é toda mimética, no caso do drama; uma narrativa que é mimética apenas em parte, no caso da epopéia. O mais importante, contudo, é que Platão postule um terceiro modo, a narrativa simples, mas não indique a que gênero histórico corresponderia, dizendo que ela se realiza apenas em parte no ditirambo. Tanto é assim que, para dar um exemplo de narrativa simples, Sócrates refaz (e, conseqüentemente, Platão reescreve) o início da *Ilíada.* A modificação da *léxis* mais evidente nesse exercício é a eliminação de todos os discursos diretos, com as conseqüências decorrentes disso. Qual é a intenção? Purificar Homero de mimese, o que nos levaria a entender que esta é, para Platão, pelo menos no que se refere aos discursos, a representação do discurso do outro – como faz o ator no teatro, quando assume a dicção das personagens.

Acredito que Platão admite e quer demonstrar a superioridade da narrativa simples com relação às demais, tendo em vista a coerência de caráter do poeta (ou prosador) que, ao utilizá-la, fala sempre por si mesmo e como ele mesmo, isto é, no registro de seu próprio estilo, sem mimetizar outros locutores. De um certo modo, na lógica da própria exposição, pode-se entender igualmente que a narrativa

simples seria a forma básica de *léxis*, de que as demais são derivadas, a partir do momento em que se introduzem nela elementos miméticos: assim, quando Homero, após falar como ele mesmo, "tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero quem fala, mas o sacerdote, que é um ancião" (*República* III, 393 a), temos a narrativa mista; e "quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo", tem-se "uma espécie que é toda mimese", a narrativa dramática (*República* III, 394 b-c). O que Platão ensaia, portanto, é, partindo de *léxeis* contaminadas de mimese, retornar ao que seria uma *léxis* pura – o que ele faz reescrevendo Homero. Então se constata que a diferença da narrativa mista para a narrativa simples não depende apenas da ocorrência ou não de discursos diretos, mas antes do uso de recursos através dos quais o poeta efetivamente mimetiza o discurso de suas personagens. Dito de outro modo, não se trata apenas de fazer Crises ou Agamêmnon falar em primeira pessoa, mas de o poeta falar "como se se tivesse transformado em Crises", que é um velho, e não como Homero, isto é, com todos os traços da *léxis* de um velho (no estilo de um velho, *República* III, 393 c-394 a). Outras modificações são, entretanto, também relevantes no exercício platônico de reescrever Homero: do ponto de vista do modo de narrativa, uma significativa perda dos elementos visuais característicos do estilo homérico; do ponto de vista do ritmo, a eliminação dos elementos de retardamento da ação, em benefício de um estilo que leva rapidamente aos desfechos; com relação ao *colorido* do estilo homérico, destaca-se o desaparecimento de todos os epítetos; sob a perspectiva dos elementos dramáticos, a eliminação dos vocativos, cuja função é mimetizar as diferentes falas e delimitar os espaços das primeiras e das segundas pessoas do discurso; finalmente, no que concerne aos aspectos de organização estrutural do discurso, tem-se um predomínio da hipotaxe, em vez da parataxe. Note-se bem: se o que Platão quer é exemplificar as três modalidades da *léxis* narrativa, mesmo que o traço principal que as distingue seja o uso ou não do discurso direto (isto é, o mimetizar-se ou não o discurso do outro), há outras diferenças implicadas – todas importantes. Todas no nível da *léxis*.

Aristóteles segue evidentemente os passos de Platão, mas afasta-se dele ao proceder a uma inovação de enormes conseqüências: fazer da mimese (e não mais da diegese) o núcleo central de seu modelo

teórico. Como para Platão tudo quanto dizem prosadores e poetas é *diégesis*, para Aristóteles tudo quanto fazem prosadores, poetas e também músicos, pintores, escultores e atores é *mímesis*:

> Assim, a epopéia e a poesia da tragédia, ainda a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da citarística são, no conjunto, mimese. Diferem uma das outras em três aspectos: pelo mimetizar em coisas diferentes (*en hetérois*), ou coisas diferentes (*hétera*), ou diferentemente (*hetéros*) e não do mesmo modo (*trópon*). (*Poética* 1447 a)

Após examinar os dois primeiros parâmetros, ele assim define os diferentes modos como se pode dar a mimese:

> Há ainda uma terceira diferença: o como (*hos*) cada uma dessas coisas alguém poderia mimetizar. Pois também com os mesmos meios é possível mimetizar as mesmas coisas,
> 1) às vezes narrando (*apangélonta*) –
> 1.1) ou tornando-se em algo outro, como faz Homero,
> 1.2) ou como si mesmo e não mudando –
> 2) ou com todos os mimetizados agindo e atuando.
> Portanto, as três diferenças que pode ter a mimese, como já dissemos no princípio, são: no quê (*en hoîs*), o quê (*hâ*) e como (*hos*). (*Poética* 1448 a)

É importante ressaltar as divisões e subdivisões da definição de Aristóteles, o que pretendi sublinhar ao apresentar o texto distribuído em itens. Com efeito, há um primeiro nível que separa a narrativa (item 1) do drama (item 2), cuja diferença básica reside na presença explícita ou não do narrador; já o item 1 subdivide-se também em dois, compreendendo o primeiro sub-item a narrativa mista de Platão e o segundo, a narrativa simples. Chamo de explícita a presença do narrador no item 1 porque também no drama existe uma certa espécie de narrativa (um *mythos*, que o mesmo Aristóteles declara ser como que a alma da tragédia), responsável pela concatenação das ações representadas. Mas o que é relevante para a distinção dos gêneros é o modo como se dá a mimese, isto é, ou de forma imediata, com a própria representação das ações através dos agentes, ou mediata, com a presença de um narrador.

Alguns comentadores, como Genette, visando a demonstrar, com inteira razão, que a tradicional repartição dos gêneros em lírico, épico e dramático não remonta a Aristóteles, negam que na *Poética* se tenha contemplado a forma simples da diegese, reconhecida por Platão como uma das modalidades da *léxis*, em contraposição à forma mista e à mimética.[2] Ora, ainda que Aristóteles não estude essa modalidade de narrativa, refere-se efetivamente a ela, como vimos, no contexto do gênero épico, atribuindo-a aos maus poetas, em tudo contrários a Homero, o melhor dos mimetizadores: os maus poetas interferem muito, eles próprios, na narração e mimetizam pouco e raramente; a virtude de Homero está em ele próprio falar pouquíssimo (*elákhista légein*), apenas introduzindo os entrechos e logo conduzindo à cena um homem, ou uma mulher, ou alguma outra personagem (*Poética* 1460 a). Desse modo, não se trata de um outro gênero, mas apenas de uma modalidade de epopéia em narrativa simples (ao contrário da identificação da *haplè diégesis*, em Platão, com o ditirambo). Tanto é assim, que Diomedes interpretará os três modos aristotélicos de mimese como: "1) ativo (...) ou imitativo, o que os gregos chamam de *dramatikón* ou *mimetikón* (...); 2) narrativo, que os gregos chamam de *exegematikón* ou *apangeltikón*, no qual o próprio poeta fala, sem que haja nenhuma interlocução das personagens (...); 3) comum ou misto, que os gregos chamam de *koinón* ou *miktón*, no qual o próprio poeta fala e introduz personagens que falam."[3]

Do ponto de vista da *léxis*, interessa ressaltar dois aspectos: o primeiro, que é a partir dela que se distinguem os diferentes gêneros de discurso poéticos (mesmo que, tanto no caso de Platão quanto no de Aristóteles, esteja em causa apenas a narrativa); o segundo, que essa distinção, nos dois filósofos, se faz a partir de *como* se narra. É verdade que nem sempre o uso do termo *léxis* corresponde ao mesmo em ambos, já que na *Poética* de Aristóteles não parece que diga respeito exatamente ao *como*. Com efeito, ao referir-se às partes da tragédia, ele esclarece que elas são seis, a saber: "entrecho (*mythos*), caracteres, *léxis*, pensamento, espetáculo e canto; portanto, ao *em que* (*hoîs*) [os

---

[2] *In* GALLARDO. *Teoría de los géneros literarios*, p. 183-233.

[3] *Apud* YEBRA in ARISTÓTELES. *Poética*, p. 251.

tragediógrafos] mimetizam correspondem duas partes, ao como (*hos*) mimetizam, uma parte, ao que (*hà*) mimetizam, três" (*Poética*, 1450 a 7-12). As propostas de agrupamento dos elementos citados em dois, um e três têm sido variadas, de acordo com o que se entende que sejam os meios (*em quê*), o modo (*como*) e os objetos (*o quê*) da mimese trágica.[4] Todavia, não se pode perder de vista que, um pouco antes, Aristóteles afirmara que, uma vez que, na tragédia, se mimetiza atuando, "em primeiro lugar seria necessariamente parte dela a decoração do espetáculo (*ópseos kósmos*); em seguida, o canto e a *léxis*, pois *nessas coisas* fazem [os tragediográfos] a mimese" (*Poética* 1449 b 31-34). Assim, parece que ao *como* corresponde aqui o espetáculo (com todos os mimetizados agindo e atuando), enquanto o canto e a *léxis* se entenderiam como os meios (podendo-se, portanto, depreender que o mito, os caracteres e os pensamentos seriam *o que* se mimetiza). Na mesma passagem o autor esclarece que chama "*léxis* a própria composição dos versos" (*métron sýnthesin*) e, mais adiante, que ela é "a interpretação através das palavras (*dià tês onomasías hermeneían*), o que tem o mesmo efeito em verso e em prosa" (*Poética* 1450 b 13-14). Ele volta a tratar da *léxis* extensamente mais tarde, observando, contudo, que há um de seus aspectos, os "modos de dicção" (*skhémata tês léxeos*, que Valente traduz como "variantes da entonação"),[5] "que deve ser conhecido pelo ator e pelo que dirige a representação, ou seja, o que é uma ordem e o que é uma súplica, uma narração, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e coisas semelhantes" (*Poética* 1456 b 8-13), não se podendo censurar o poeta pelo conhecimento ou ignorância disso, pois faz parte de uma outra arte diferente da poética. Excluído esse aspecto, a *léxis* comporta elementos que também dizem respeito à poética, apresentando as seguintes partes: fonema (*stoikheîon*), sílaba, conjunção, nome, verbo, articuladores, flexão e enunciado (*lógos*).

Contudo, a vinculação da *léxis* com o *como* reitera-se na *Retórica* de Aristóteles, agora tratando-se de um *lógos* em prosa, cujo caráter não é mimético, mas argumentativo:

---

[4] Cf. PEREIRA. *Léxis* e *ópsis* na tragédia grega, p. 9-26.

[5] ARISTÓTELES. *Poética*, p. 78.

> Portanto, são três os aspectos que devem ser tratados a respeito do *lógos*: o primeiro, de onde virão os argumentos (*písteis*); o segundo, a respeito da *léxis*; o terceiro, como se devem ordenar (*táxai*) as partes do *lógos*. A respeito dos argumentos já falamos [...] Resta falar sobre a *léxis*, pois não basta saber o que é preciso dizer (*hà deî légein*), mas é necessário também dizer como se deve (*eipeîn hos deî*), e importa muito o *lógos* aparecer de uma certa forma. (*Retórica* III, 1-2)

Que não se entenda que se trata de algum tipo de divisão entre conteúdo e forma, pois vimos acima que o próprio *lógos* é uma das partes da *léxis* (ainda que, em Platão, a *léxis* se apresente como um dos desdobramentos do *lógos*). Não acredito que se trate, em qualquer dos casos, de uma distinção que pretenda separar os dois elementos, pelo contrário, parece que se supõe sempre que não há *lógos* sem *léxis*, ou melhor, um *lógos* só pode vir a ser como uma determinada *léxis* – e o *quê* depende do *como* na mesma medida em que o *como* depende do *quê* (dizendo em bom português: não há dito sem dicção, não há dicção sem dito).

Parece, todavia, que Aristóteles admite um tipo de *lógos* com um grau zero de *léxis*, nomeadamente o declarativo (ou apofântico), que afirma ou nega, a julgar-se pelo que se diz no tratado intitulado *Da interpretação*:

> [...] todo e qualquer *lógos* é significativo, não como instrumento, mas, como se disse, por convenção; porém, declarativo (*apophantikós*) não é todo *lógos*, mas somente aquele em que se encontra o verdadeiro e o falso, o que não acontece em todos os casos: assim, uma prece é um *lógos*, mas não é verdadeira nem falsa. Deixemos de lado os outros gêneros de *lógos*: seu exame é tarefa da retórica ou da poética. (*Da Interpretação* 4, 17 a 3)

Ora, se o discurso apofântico – ou, se quisermos, "científico"[6] – que diz respeito ao verdadeiro e ao falso, define-se na medida em que se distingue do discurso poético e retórico, seria através da *léxis* (mesmo que não só através dela) que dela se discerniria, tanto que, na *Retórica*, afirma-se que

---

[6] Cf. ILDEFONSE. *La Naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, p. 94.

> o relativo à *léxis* é também necessário em todo ensino, pois, para demonstrar algo, faz muita diferença falar de um modo ou de outro; contudo, isso não tem importância senão quando tudo depende da imaginação (*phantasía*) do ouvinte: por isso ninguém ensina geometria assim. (*Retórica* III, 6).

Trata-se, como se vê, de um gênero de discurso bastante específico, que pode prescindir da consideração dos aspectos relativos à *léxis* – ou, pelo menos, de sua explicitação, ensino e aprendizagem. Essa possibilidade nos permitiria elaborar um percurso que, do ponto de vista da *léxis* enquanto estilo, nos conduziria do mais neutro (o ponto zero representado pelo discurso apofântico) ao mais sofisticado (nos discursos retóricos e poéticos), em que as diferenças são significativas. Assim, na poesia, a virtude do estilo (*léxeos aretê*) estaria na enunciação "ser clara sem ser vulgar", não se podendo ela contudo reduzir-se a ser clara, pois a mais clara é a que usa palavras comuns, o que é vulgar – ou seja, o que há de mais próprio da poesia é afastar-se do estilo vulgar. Também a retórica entende-se que deve adotar um estilo claro, pois, nela, "se o discurso não demonstra algo não produzirá seu efeito. E o estilo não deve ser nem vulgar, nem acima do que é adequado – com efeito, o estilo poético também não é vulgar, mas não é conveniente à prosa", motivo por que "é diferente a *léxis* da prosa e da poesia" (*Retórica* II, 1; III, 9).

Nessas reflexões inaugurais sobre o discurso, aqui apenas esboçadas, o que se constata é como tudo que diz respeito à *dicção* tem, desde logo, uma importância destacada: se um *lógos* se entende como o que se fala ou se pensa e calcula, a *léxis* põe em cena tudo o que cerca o *dizer* (*légein*), atuando como o critério principal para a categorização dos gêneros de discurso através dos modos de enunciação.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

GALLARDO, M. A. G. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988.

ILDEFONSE, Frédérique. *La Naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*. Paris: J. Vrin, 1997.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Léxis* e *ópsis* na tragédia grega. In: BRASETE, Maria Fernanda (Org.). *Máscaras, vozes e gestos*: nos caminhos do teatro clássico. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. p. 9-26.

Estilo em Quintiliano, palavra em transformação

Antônio Martinez de Rezende[1]

> [...] *et tum stilo <osseo> scribere institutum uetustissimi auctores*
> (Plínio, o Velho, *Naturalis Historia*, 34.139.6).
>
> [...] então por iniciativa de homens muito antigos instituiu-se o escrever com um estilete de osso.[2]

Stilus[3] é para os autores do chamado período clássico uma palavra que remete a um objeto material, de sentido concreto, portanto,

---

[1] Professor da Faculdade de Letras da UFMG.

[2] Esta passagem está no seguinte contexto: o uso do ferro havia sido proibido para todos os meios e fins, exceto na agricultura. Para o ato de escrever fabricaram, então, estiletes de osso. Muito interessantemente Cícero escreve: "[...] *quod si ita est, cedat, opinor, Sulpici, forum castris, otium militiae, stilus gladio, umbra soli* (pro Murena, 30.18). Tradução minha: "[...] já que é assim, Sulpício, segundo eu penso, o forum ceda aos acampamentos militares, o ócio à milícia, o estilete à espada, a sombra ao sol." Somos levados a refletir sobre o simbolismo do gesto do escrever: não lhe convém a dureza do ferro, não é decente que a "caneta" faça o papel de uma espada.

[3] "O latim *stilus* compartilha com *stimulare* 'estimular' e *instigare* 'instigar' da mesma raiz indoeuropéia **steig*, que veicula o sentido amplo de 'picar, ferroar' (confiram-se as formas inglesas *sting* e *stick*, as alemãs *stechen* e *sticken*, assim

e seu uso figurado não a desvincula da imagem da ferramenta utilizada para escrever.[4] Como acontece com a maioria das palavras, o potencial de valores semânticos que podem veicular é diretamente proporcional à intenção com que são usadas e mais importante ainda é verificar que ao longo do tempo se lhes mudam, além da forma, os sentidos. Assim é que a leitura de um texto antigo demanda, sem dizer de outros, o cuidado com o que se poderia chamar a sincronia dos sentidos, ou seja a necessidade de interpretar a palavra com o máximo de zelo em conferir-lhe o mesmo, senão o mais próximo sentido que lhe tenha atribuído quem a escreveu, no tempo em que a escreveu.

A palavra *stilus* se enquadra perfeitamente nestas proposições, como se pode depreender de seu emprego por Quintiliano. Trataremos especificamente de *stilus* nas *Institutiones Oratoriae*, uma das grandes obras de que a inteligência humana foi capaz. Como se observará nas trinta ocorrências da palavra, podemos detectar, pelo menos, cinco grandes eixos de sentido: o objeto/estilete, o gesto de escrever, o exercitar na escrita, o aprimoramento/refinamento do texto escrito, o próprio texto escrito com tudo que lhe é pertinente.

No exame das ocorrências obedeceremos à seqüência em que aparecem na obra, fornecendo para cada passagem a sua contextualização, uma tradução literal, na medida do inteligível, e, quando conveniente, algum esclarecimento de natureza cultural.

---

como a palavra grega stu/gma (*stigma*), que nos chega através da forma latinizada *stigma* 'marca de ferro em brasa'). *Stilus* era um instrumento utilizado para a escrita em tabuinhas de cera e consistia em uma haste de metal, ou de osso, com uma extremidade pontiaguda, para o traçado das letras, e outra extremidade em formato de espátula, que servia para "apagar" e corrigir os eventuais erros". REZENDE. *Palavras que se tecem de sentido e história.*

[4] É exatamente assim que a palavra se emprega nos autores que se seguem. Vale atentar ainda para a baixíssima freqüência de ocorrências: em Catulo, César, Enio, Juvenal, Lucrécio, Marcial, Ovídio, Tácito, Tito Lívio, Virgílio *Stilus* nunca ocorre; em Catão, Fedro, Petrônio, Plauto e Plínio Antigo, uma só vez em cada autor; em Horácio, duas; em Plínio Jovem, quinze vezes, em Cícero, dezoito vezes.

O texto[5] é apresentado pelo próprio autor, que, por meio de uma carta, procura explicitar as condições em que o entrega para publicação. Conforme escreve, os livros ainda não estavam inteiramente maduros, principalmente porque pouco tempo havia sido dado à elaboração de sua forma, ao refinamento da escrita.

EPISTVLA I. M. FABIVS QVINTILIANVS TRYPHONI SVO SALVTEM.

Efflagitasti cotidiano conuicio ut libros quos ad Marcellum meum de institutione oratoria scripseram iam emittere inciperem. Nam ipse eos nondum opinabar satis maturuisse, quibus componendis, ut scis, paulo plus quam biennium tot alioqui negotiis districtus inpendi: quod tempus non tam *stilo*[6] quam inquisitioni operis prope infiniti et legendis auctoribus, qui sunt innumerabiles, datum est. Vsus deinde Horati consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio "nonumque prematur in annum", dabam his *otium*, ut refrigerato inuentionis amore diligentius repetitos tamquam lector perpenderem. Sed si tantopere efflagitantur quam tu adfirmas, permittamus uela uentis et oram soluentibus bene precemur. Multum autem in tua quoque fide ac diligentia positum est, ut in manus hominum quam emendatissimi ueniant. Vale.

Epístola I. M Fabius Quintiliano saúda seu Tryphon.

Me "atormentaste" com insistência diária a que eu começasse a editar os livros que eu escrevera para o meu Marcelo a respeito da instituição oratória. Em verdade, eu próprio era de opinião que ainda não estavam bastante amadurecidos, uma vez que, para que devessem ser compostos, como sabes, dediquei pouco mais de dois anos, tendo eu estado ocupado com muitas outras coisas; porque o tempo foi dado não tanto ao estilete quanto à inquisição/investigação da obra, a ponto de ser infinita, e em os autores devendo ser lidos/na leitura da bibliografia. Usando-me, em seguida, de um conselho de Horácio, que em sua Arte Poética adverte a que não se precipite uma edição "que seja impressa no nono ano", eu dava a estes (livros) o devido ócio, a fim de que arrefecido o amor da invenção, mais diligentemente retomados, tal como um leitor eu os avaliasse com cuidado. Mas se reclamam com tamanha insistência, como tu afirmas, permitamos as velas aos ventos e façamos boas preces aos que buscam um litoral. Muito, no entanto, na tua fidelidade quanto na tua diligência está posto, a fim de que, o quanto mais corretíssimos, eles cheguem nas mãos dos homens. Passa bem!

[5] A obra compõe-se de 12 livros (de modo geral, um livro equivale a um rolo de pergaminho) e foi publicada, muito provavelmente, nos finais do século primeiro de nossa era.

[6] A palavra *stilus*, em todas as ocorrências, será traduzida pelo seu sentido concreto: estilete.

Stilo está representando aqui a reelaboração da forma escrita, a sofisticação da linguagem do texto. *Otium*, cuja negação é *negotium*, significa para o romano o tempo de paz, o exercício da imaginação, a reflexão, a atividade intelectual, seja pelo prazer, seja pelo dever.

No capítulo que trata das primeiras lições na arte de escrever, relata-se que uma das mais recomendadas técnicas de iniciação à escrita era traçar com precisão as letras em "tijolinhos" ainda úmidos, que, depois de secos, o aprendiz utilizava para se exercitar, fazendo passar pelos sulcos o estilete:

1.1.27.3 cum uero iam ductus sequi coeperit, non inutile erit eos tabellae quam optime insculpi, ut per illos uelut sulcos ducatur *stilus*.

Quando, então, ele tiver começado a seguir os traços, não será inútil que sejam esses traços insculpidos, o melhor possível, em bloquetes, a fim de que o *estilete* seja conduzido através daqueles sulcos.

Stilus é o próprio estilete, o instrumento de escrever.

O exercício da escrita é aquele através do qual se pode verificar mais objetivamente o progresso de um estudante:

1.1.28.5 Non est aliena res, quae fere ab honestis neglegi solet, cura bene ac uelociter scribendi. Nam cum sit in studiis praecipuum, quoque solo uerus ille profectus et altis radicibus nixus paretur, scribere ipsum, tardior *stilus* cogitationem moratur, rudis et confusus intellectu caret.

Não é coisa indiferente, embora costume ser negligenciada por gente honesta, o cuidado (preocupação) de escrever bem e com velocidade. De fato, como seja importantíssimo nos estudos o próprio ato de escrever – também pelo que somente aquele verdadeiro avanço (sucesso) se obtenha arraigado em profundas raízes – o *estilete* lento retarda a cogitação (reflexão), o rude e confuso carece de intelecto (é difícil de ser interpretado).

Note-se que *tardior* stilus significa o ato de escrever lentamente, com dificuldade. Já *rudis (stilus)* é a escrita primária, incipiente.

Fazia parte da educação escolar a reprodução, o exercício da imitação de textos de autores mais representativos:

1.9.2.4 Igitur Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eandem gracilitatem *stilo* exigere condiscant.

Em verdade, narrar as fábulas de Esopo, as quais sucedem de modo próximo as das amas de leite, em linguagem correta e em nada indo além dela própria, em seguida que sejam condizentes ao exigirem do *estilete* a mesma gracilidade (delicadeza/sobriedade).

Stilo conduz nesta passagem ao texto escrito, elaborado segundo um modelo, reescrito segundo pôde ser interpretado. *Nutricularum* significa as nutrizes, as amas de leite, que se encarregavam de "contar histórias" para as crianças.

Ao tratar das diversas habilidades que integram a formação escolar, Quintiliano fala, nas duas passagens seguintes, da conveniência de se alternarem as atividades:

1.12.4.8 Ideo et *stilus* lectione requiescit et ipsius lectionis taedium uicibus leuatur	E dessa forma o *estilete* descansa por meio da leitura e o tédio da própria leitura é aliviado por outras ocupações.
1.12.12.2 cum ad *stilum* secedet, cum generabit ipse aliquid atque componet, tum inchoare haec studia uel non uacabit uel non libebit.	Quando ele se encaminhar (recolhendo-se) para o *estilete*, quando ele próprio gerar e produzir algo, então ele estará disponível para ou terá prazer em se dedicar a estes exercícios.

Stilus e *stilum* estão significando o exercício de composição do texto escrito.

O trecho seguinte se encontra no capítulo em que se fala dos costumes e deveres de um professor, daí a recomendação:

2.2.11.3 Vultum igitur praeceptoris intueri tam qui audiunt debent quam ipse qui dicit: ita enim probanda atque improbanda discernent; sic *stilo* facultas conprotinget, auditione iudicium.	Devem olhar o rosto do preceptor tanto os que ouvem quanto aquele que esteja falando: em verdade assim discernirão o que deve ser aprovado e o que não deve ser aprovado: assim a faculdade se alcançará por meio do *estilete*, o juízo através da audição.

Stilo é o exercício da escrita. Em *facultas* a palavra é construída no radical de *fac-*, presente em *facere* > fazer. Representaria a "competência para fazer". A moral da história poderia ser algo equivalente a "escrever se aprende escrevendo".

Ao se falar dos primeiros exercícios junto ao *rhetor*, o trabalho da reescrita é aconselhado como uma das estratégias no aprimoramento da produção escrita:

2.4.13.1 tamquam suas amet: at si tam neglegens ei *stilus* fuerit ut emendationem non recipiat, expertus sum prodesse quotiens eandem materiam rursus a me retractatam scribere de integro iuberem: posse enim eum adhuc melius: quatenus nullo magis studia quam spe gaudent.	Mas se o *estilete* tiver sido para ele tão negligente (descuidado) de tal forma que não possa receber emendas (ser corrigido), tenho experimentado ser favorável ordenar a que quantas vezes seja escrita por inteiro essa mesma matéria retratada por mim; que ele (o estilete) possa ser cada vez melhor, já que os estudos se alegrem em nada mais que na esperança.

Stilus poderia muito bem equivaler a texto, passagem de um texto.

Quintiliano observa que o estímulo a escrever deve ser dado, sobretudo através do elogio: não importa muito o que, durante a fase do aprendizado, o estudante escreva. No entanto, o uso da liberdade excessiva, permitida como incentivo até certo estágio, vai-se tornando intolerável com o tempo.

O mais importante dos exercícios é a dedicação à escrita cuidadosa, diligente:

2.4.15.1 Sed ut eo reuertar unde sum egressus: narrationes *stilo* componi quanta maxima possit adhibita diligentia uolo.	Mas para que eu volte ao ponto de onde parti, quero as narrações sejam compostas com *estilete*, aplicada a diligência, a máxima que se possa.

Stilo significa "com a caneta", "por escrito".

Quintiliano sugere a organização e um planejamento prévios e fala das atitudes de quem corrige, já que "o mais sensato em qualquer método é incentivar pelo acerto":

2.6.3.3 primum quia emendationem auribus modo accipiunt, diuisionem uero ad cogitationem etiam et *stilum* perferunt; deinde quod libentius praecipientem audiunt quam reprehendentem	Primeiramente porque os estudantes somente acolhem a correção pelos ouvidos, em verdade (esses métodos) levam à divisão entre reflexão e *estilete*; em segundo lugar porque se ouve melhor a quem ensina do que a quem repreende.

Aqui *stilum* se poderia entender como veículo de materialização de uma idéia, o escrever propriamente, ao mesmo tempo que o resultado, o produto de uma idéia.

Ao tratar das partes que compõem uma causa judiciária, adverte a que se obedeça à seqüência natural das coisas: não concorda que o prefácio deva ser escrito por último.

3.9.9.4 Nam nec pingere quisquam aut fingere coepit a pedibus, nec denique ars ulla consummatur ibi unde ordiendum est. Quid fiet alioqui si spatium componendi orationem *stilo* non fuerit?	De fato, ninguém começa a pintar ou a esculpir pelos pés, em suma, arte nenhuma termina/se consuma pelo ponto de onde deve começar. O que acontecerá, de outro modo, se não tiver havido o espaço de compor o discurso com o *estilete*?

Nesse trecho, *stilo* é o mesmo que "por escrito".

A recomendação é que o discurso a se proferir na tribuna precisa ter sido preparado por escrito. É importante notar que se propõe para a língua falada em situações extremamente formais um padrão idêntico ao da língua escrita.

Ao falar de como lidar com os sentimentos, recomenda que toda a atenção deva ser prestada, pois esses devem ter a justa medida da ação que lhes dá origem. Assim é que em demandas de pequeno porte é arriscado apelar para as lágrimas, "provocar esses movimentos da tragédia": é o mesmo que "colocar os coturnos e a máscara de Hércules em uma criança".

Diz ainda que as situações imprevistas acontecem, mas que o orador deve estar preparado para ir além daquilo que preparou por escrito:

6.1.42.2 Omnia tamen haec tolerabilia iis quibus actionem mutare facile est: at qui a *stilo* non recedunt aut conticescunt ad hos casus aut frequentissime falsa dicunt.	No entanto, estas coisas todas/acidentes são suportáveis por aqueles para quem é fácil mudar a ação; mas ou se calam diante destes acontecimentos ou muito freqüentemente dizem falsidades aqueles que não se afastam de seu *estilete*.

No novo trecho, *stilo* é o texto escrito, as anotações escritas.

Quintiliano fala da necessidade da pesquisa, do estudo baseado na investigação, e espera ser útil aos que se dedicam a aprender:

7.1.54.3 Quo id modo fiet? Sedulo imitor quaerentem, ut quaerere doceam, et omisso speciosiore *stili* genere ad utilitatem me submitto discentium.	De que maneira se fará isso (alçar o espírito para ver se é possível encontrar mais coisas)? Dedicadamente imito o que investiga a fim de que eu possa ensinar a investigar, omitido o pomposo gênero do *estilete*, me submeto para a utilidade dos que aprendem.

Acima, *stili* corresponderia a "da forma escrita".

Esta passagem é duvidosa, pois a palavra *stili* não se encontra em todas as edições. Sua presença nesta frase pode sugerir o texto mais finamente elaborado, a produção escrita de um autor consagrado, por exemplo.

A eloqüência se alcança pela leitura, pelo exercício do falar e do escrever:

10:1.2.4 Nam neque solida atque robusta fuerit umquam eloquentia nisi multo *stilo* uires acceperit, et citra lectionis exemplum labor ille carens rectore fluitabit...	Em verdade, em tempo algum, a eloqüência não terá sido sólida e robusta a não ser que tenha tomado forças ao *estilete*, e, sem o exemplo da lição, aquele trabalho (de escrita) carente de um guia se liquefará...

No trecho, *multo stilo* se pode interpretar como o exaustivo exercício do escrever.

As passagens seguintes fazem parte do "como escrever":

10.3.1.3 Et haec quidem auxilia extrinsecus adhibentur: in iis autem Quae nobis ipsis paranda sunt, ut laboris, sic utilitatis etiam longe plurimum adfert *stilus*.	Em verdade estes auxílios se aplicam (vindos) de fora, no entanto, naqueles que cabem a nós próprios providenciar, tanto de esforço/trabalho, quanto de resultado prático, de longe o *estilete* produz mais.

Aqui, *stilus* é a prática da escrita.

10.3.5.2 Sit primo uel tardus dum diligens *stilus*, quaeramus optima nec protinus offerentibus se gaudeamus, adhibeatur iudicium inuentis, dispositio probatis...	Primeiramente, seja lento, conquanto diligente, o *estilete* busque o melhor, nem nos contentemos com as coisas que logo se nos apresentam; que o juízo seja aplicado às coisas descobertas, que a disposição se aplique às que foram aprovadas/comprovadas.

Consideramos *stilus* como a produção do texto escrito.

Quintiliano lembra que é preciso escrever: assim como o lavrador ara a terra com os riscos de seu arado, o orador deve sulcar as tabuinhas de cera, repetindo e aprimorando continuamente aquele gesto inicial do aprendiz a conduzir o estilete pelos sulcos traçados nos bloquetes de argila.

O percurso da escrita: escrever e reelaborar o escrito; deve-se recorrer ao exercício, ao método.

10.3.10.6 Summa haec est rei: cito scribendo non fit ut bene scribatur, bene scribendo fit ut cito. (...) Neque enim rursus eos qui robur aliquod in stilo fecerint ad infelicem calumniandi se poenam alligandos puto.	Este é um princípio maior: escrever com rapidez não faz com que se escreva bem, escrever bem é que faz com que se escreva rápido [...]. E não verdadeiramente penso que devam ser submetidos ao infeliz castigo de se caluniarem aqueles que já tenham feito/alcançado um certo vigor no *estilete.*

Aqui *stilo* é a habilidade de escrever.

É preciso o meio termo: nem gostar de tudo que se escreve, nem escrever exageradamente sobre tudo; convém, todavia, organizar as idéias.

Não é conveniente ficar "olhando para o teto" (*ressupini*) e esperar que as soluções caiam de lá:

10.3.17.2 Diuersum est huic eorum uitium qui primo decurrere per materiam *stilo* quam uelocissimo uolunt, et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt: hanc siluam uocant.	Diferente deste é o vício daqueles que querem primeiramente decorrer pela matéria com um *estilete* mais rápido possível e, seguindo o calor e o ímpeto, escrevem extemporaneamente (improvisadamente): chamam a isso selva/cipoal/ garrancho.

No trecho acima, *stilo* [...] *uelocissimo* é a escrita apressada.

10.3.19.1 Nam in *stilo* quidem Quamlibet properato dat aliquam cogitationi moram non consequens celeritatem eius manus	De fato, num *estilete* um tanto quanto ligeiro, a mão dá uma certa demora ao pensamento, não conseqüente com a celeridade deste.

Já aqui, *stilo* é a habilidade de escrever.

Vejamos a importância da correção:

10.4.1.2 Sequitur emendatio, pars studiorum longe utilissima: neque enim sine causa creditum est *stilum* non minus agere cum delet. huius autem operis est adicere detrahere mutare.	Segue-se a correção, parte dos estudos, de longe, a mais útil: não é sem razão que se acredita que o *estilete* não age menos quando apaga: é de sua operação acrescentar, suprimir, mudar.

Podemos entender *stilum* como o objeto de escrever e de apagar, simbolicamente os procedimentos da escrita e da revisão do texto escrito.

Sobre o que é maximamente importante escrever, sobretudo porque quem se propõe a ensinar deve eleger, segundo o costume dos antigos, alguém que lhe servirá de modelo:

10.5.15.2 Quapropter historiae nonnumquam ubertas in aliqua exercendi *stili* parte ponenda et dialogorum libertate gestiendum.	Diante de tudo isso, algumas vezes a fecundidade da história deve ser colocada em alguma parte do dever exercitar-se o *estilete* e na liberdade de os diálogos deverem ser administrados exacerbadamente.

Aqui *stili* é o objeto em ação, a escrita que se processa, e *historiae* é a história como acervo de "exemplos edificantes".

10.5.20.2 Tum causas uel easdem quas agi audierit *stilo* et ipse componat, uel etiam alias, ueras modo, et utrimque tractet et, quod in gladiatoribus fieri uidemus, decretoriis exerceatur, ut fecisse Brutum diximus pro Milone.	Então, as causas, as mesmas que ele próprio tenha ouvido serem desempenhadas, igualmente ele com o *estilete* componha, ou ainda outras, contanto que verdadeiras (reais) e trate-as a favor ou contra, e que se exercite através de fatos verdadeiros, o que vemos acontecer com os gladiadores, tal como dissemos o Brutus ter feito no Pro Milone.

No trecho, *stilo* significa "por escrito".

Passemos à parte referente à reflexão (preparatória):

10.6.1.1 Proxima *stilo* cogitatio est, quae et ipsa uires ab hoc accipit et est inter scribendi laborem extemporalemque fortunam media quaedam....	A cogitação está próxima do *estilete.* Ela própria recebe forças deste e existe uma certa média entre o esforço do escrever e a sorte do acaso (a improvisação)...

Nesse trecho, *stilo* é o pôr-se a escrever, a redação de um texto. Já *cogitatio*, que traduzi por cogitação, é, na verdade, a preparação, a revisão mental, antes de proferir uma oração, e *extemporalem fortunam*, a improvisação.

A *uis cogitandi* (= a força do pensar, a capacidade, a aptidão para pensar) não se adquire nem de súbito, nem aceleradamente:

10.6.3.1 Nam primum facienda multo *stilo* forma est quae nos etiam cogitantis sequatur.	Em verdade primeiramente deve ser feita, com muito *estilete*, uma forma, que nos acompanhe a nós enquanto cogitantes.

Compreendemos *multo stilo* como "muito exercício de escrita"; *cogitare* (de *cogo* = *co-ago*) é um verbo de formação freqüentativa (sufixo *–itare*) e, como tal, indica a ação repetida.

As cinco ocorrências seguintes fazem parte do capítulo sobre a improvisação – como se adquire e se preserva a capacidade de improvisar. Quintiliano observa que as situações imprevistas acontecem

e o orador deve ter aptidão para lidar com elas. Desse modo aquele que está em ação precisa adequar-se à diversidade das exigências.

A capacidade de dizer é fruto dos estudos:

10.7.4.1 Quid porro multus *stilus* et adsidua lectio et longa studiorum aetas facit, si manet eadem quae fuit incipientibus difficultas?	De que valem, em continuação (para frente), o muito *estilete*, a leitura assídua, os longos anos de estudos, se permanece aquela mesma dificuldade que um dia existiu para os que começam?

Aqui, *multus stilus* significa ter-se exercitado muito na escrita.

Para se alcançar a força do improvisar é necessário muito estudo:

10.7.7.5 Et haec quidem ex arte; illa uero ex studio, ut copiam sermonis optimi, quem ad modum praeceptum est, comparemus, multo ac fideli *stilo* sic formetur oratio.	E o que de fato diz respeito à arte/teoria e aquilo que verdadeiramente resulta do estudo: a fim de que adquiramos uma ampla capacidade de ótima expressão verbal, tal como se preceitua, assim se forme o discurso com muito e fiel *estilete*.

No trecho, *multo ac fideli stilo* é igual ao exercício da escrita, o refinamento do texto escrito. Há nesta passagem nítida estreiteza entre escrita (*stilus*) e fala (*oratio*).

Quintiliano diz, enfaticamente, que "em verdade, a mim me parece que falar sem ordem, sem elegância, sem abundância não é falar, é tumultuar" (10.7.12.3).

10.7.14.4 Nam bene concepti adfectus et recentes rerum imagines continuo impetu feruntur, quae nonnumquam *mora stili* refrigescunt et dilatae non reuertuntur	Na verdade os afetos bem concebidos e as imagens recentes das coisas são levados/conduzidos por um ímpeto contínuo, estas coisas algumas vezes são esfriadas pela demora do *estilete* e, dispersas, não voltam.

Acima, *mora stili* implica em que o processamento escrito exige pré-elaboração, não permite a concomitância entre o fato/pensamento e texto: é subseqüente, posterior, resultado.

Eis as distintas situações da arte de escrever e de proferir um discurso:

10.7.16.7 Ad dicendum etiam pudor stimulos habet, mirumque uideri potest quod, cum *stilus* secreto gaudeat atque omnis arbitros reformidet, extemporalis actio auditorum frequentia, ut miles congestu signorum, excitatur.	Para se proferir um discurso até mesmo o pudor tem seus estímulos e pode parecer admirável que, como o *estilete* se regozije com o retiro e recue de pavor todos os árbitros, a ação de improvisar se excite pela freqüência dos ouvintes, tal como um solado pela sinfonia dos estandartes.

Aqui, *stilus* é o ato de escrever.

A capacidade/habilidade de escrever uma vez adquirida tem o caráter da estabilidade, no entanto é primordial que se exercite diariamente:

10.7.24.2 Sed non minore studio continetur haec facultas Quam paratur; ars enim semel percepta non carpitur, *stilus* quoque intermissione paulum admodum de celeritate deperdit.	Mas com não menor dedicação se conserva esta faculdade de que se a adquire: a arte uma vez captada em definitivo não se esvai, o *estilete* também pela interrupção muito pouco, de certo modo, deperde da celeridade.

Entendemos *stilus* como a "habilidade de escrever".

O capítulo em que ocorre esta passagem trata das coisas às quais o orador deve estar atento enquanto faz sua atuação. Especificamente Quintiliano ensina que muitas das coisas que o adversário dirá são previsíveis e que, portanto, podem ser preparadas através de um exercício escrito:

12.9.20.3 Licet tamen praecogitare plura et animum ad omnis casus componere, idque est tutius *stilo*, quo facilius et omittitur cogitatio et transfertur.	É lícito, contudo, pre-cogitar muitas coisas e bem colocar o ânimo em todas as ocorrências/ acontecidos, e isto é mais seguro através do *estilete*, pelo que mais facilmente tanto se pode omitir uma cogitação, quanto se pode transferi-la.

No trecho, *stilus* significa "por escrito".

Dada a palavra final a Cícero,[7] ouviríamos dele que *stilus optimus et praestantissimus dicendi effector ac magister*: o estilete é o melhor mestre e o mais prestativo realizador do dizer. A esta passagem podemos conduzir e nela encerrar toda a gama de sentidos que vimos identificando na obra de Quintiliano. Indo além, poderíamos dizer que a transfiguração de *stilus* no amplo espectro de sentidos que hoje atribuímos a *estilo* resultou de motivação fundada no próprio uso que deste termo fizeram autores como os da antiguidade latina.

---

[7] Cícero foi, inquestionavelmente, o grande inspirador de Quintiliano; basta notar que há aproximadamente 390 citações de seu nome nas *Institutiones*. Ele é referido como exemplar em todos os sentidos: cidadão corretíssimo, homem público honrado, orador e teórico brilhante, lúcido filósofo. Cícero escreveu também sobre a oratória e os seus mais representativos textos são: *Orator*, *De Oratore* e *Brutus* (O Orador Perfeito).

Referências

QUINTILIEN. *Institution oratoire.* Paris: Classiques Garnier, 1954.

QUINTILIEN. *Institution oratoire.* Paris: Societé d'Édition Les Belles Lettres, 1975.

REZENDE, A. M. *Palavras que se tecem de sentido e história. Viva Voz*: Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte, 2002.

Obras consultadas

FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português.* Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1992.

FERREIRA, A.G. *Dicionário de latim-português.* Porto: Porto Editora, [s.d.].

ESTILO, TRADUÇÃO, AUTORIA

Tradução, travessia, assinatura

Ruth Silviano Brandão[1]

Começo com uma citação de Jean-Michel Rey:

> Assim é preciso dizer que o tradutor é aquele que deve notar, no texto estrangeiro, o que não se enuncia de forma explícita, levar esse texto para além dos limites que ele se dá, sondá-lo em seu insabido, captar seu avesso, compreender que o original é móvel. O tradutor é, ao mesmo tempo, o futuro leitor – aquele que não saberia se restringir ao estrito uso de sua língua materna – e o escritor, aquele que aspira nascer do que faz, de sua poiésis.[2]

O texto estrangeiro é aquele, então, que me leva para o insabido de outra cultura, que de uma certa forma me faz viajar nesse corpo heteróclito que é a literatura, feito de mapas que estranhamente se modificam, que me diz que os museus não são congelados, que as línguas mantêm um diálogo que nem sempre se ouve, já que seu tecido é feito de restos de sons, ruídos e silêncios.

Minha fala é também um depoimento, como tradutora de um livro que me pareceu extraordinário: *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud, de Jean-Michel Rey. Senti que o trabalho do tradutor é um trabalho de passagens por esse tecido esgarçado, mas enorme que é a literatura. Sua enormidade se estende pelo espaço e pelo tempo, numa grande superfície constelar, se emprego a metáfora de Mallarmé e mais tarde de Octávio Paz e Haroldo de Campos.

---

[1] Professora de literatura na UFMG, escritora e tradutora.

[2] REY. *O nascimento da poesia:* Antonin Artaud, p. 76.

O nascimento da poesia me fez fazer uma viagem em que tive que seguir três itinerários: o de Artaud através de suas leituras às vezes delirantes; a de Jean-Michel Rey e o meu próprio. Este último me fez inventar, inventariar, ir a dicionários de vários tipos, traduções de traduções. Foi como visitar a Biblioteca de Babel de Borges e verificar assim que o fantástico está na estrutura desse trabalho fascinante e perigoso.

A palavra experiência tem perigo em sua etimologia e o perigo aparece em várias ocasiões para quem se propõe traduzir o livro em pouco mais de um mês, sem digitar com desenvoltura, escrevendo à mão e enviando os manuscritos para a digitadora. A palavra movimento entra nessa estranha e rica experiência pelo mundo móvel da letra ou das letras.

Jean-Michel Rey é um fino leitor que sabe se aproximar e se afastar do texto alheio, com a perícia e a agilidade daquele que dança ou daquela que deve ter o cirurgião, fazendo cortes e suturas. Por essa via, o trabalho de traduzir me fez avançar num ponto que me interessa que é o trabalho de leitura, levando em consideração o espaço em que o leitor se move e sua relação ao objeto livro. A leitura, assim, ao contrário do esquema chapado em duas dimensões que aparece nos livros de teoria da literatura, segue um trajeto espacial em que os movimentos que o leitor faz dentro e fora do texto se deixam sentir, como numa banda de Moebius.

Em seu livro, Rey faz uma leitura em filigrana, pode-se dizer, precisa, atenta, mas criadora de um ritmo característico do bom leitor, aquele que se aproxima e se afasta do texto lido, em gestos de identificação e distanciamento necessários para se captar o tesouro de seu objeto, fazendo surgir do texto que lê as mais preciosas observações, como quem escava na tessitura da letra os movimentos dos traços de escrita.

Escrevendo sobre Antonin Artaud e seu trajeto trágico na loucura, num momento em que o poeta recomeça a escrever no asilo de Rodez, depois do famoso episódio de Dublin, "prelúdio de um silêncio – de uma ausência de obra – quase completo que duram seis anos", Jean-Michel Rey percorre a vida e os escritos de Artaud.

A incursão por esses escritos se faz de forma variada, o autor passa pela poesia, mas também pela correspondência e pelo trabalho

de tradução artausianos, o que o obriga a percorrer outros territórios, já que essa tradução implica não só a leitura de obras como as de Lewis Caroll, Edgar Allan Poe e de Mallarmé. Além disso, para fazer uma leitura desse processo tradutório e elaborar toda uma interpretação de como esse trabalho produziu efeitos em Artaud, Rey revisitou não só textos de vários poetas, como elaborou um estudo filológico, cujo centro era uma palavra: *o dictamno.*

É importante registrar que o poeta inicia seu trabalho a partir da sugestão de um médico do asilo, sendo este médico o destinatário, de alguma maneira, de sua tradução do livro *Through the looking-glass* de Lewis Carroll.

Susana Kampf Lages,[3] em seu livro sobre Benjamin e a questão da tradução, acentua a relação entre tradução, perda e melancolia, o que pode ocorrer no momento em que o tradutor se confronta com o original e sente-se inferior, incapaz de reproduzir a pureza da língua do outro.

No caso de Artaud, pode-se dizer que não houve perda, nem subtração, mas um duplo acréscimo: no campo da cultura e no seu próprio psiquismo, através de um deslocamento, como interpreta Jean-Michel Rey. Deslocamento que seria "sua maneira de retornar a si mesmo, pelo viés do outro, pela prova do estrangeiro",[4] experiência que o faz oscilar, que o faz hesitar diante das palavras e seus sentidos móveis, heterogêneos, vindos de um outro lugar, escapando-lhe, impossibilitando sua apreensão, colocando-o à prova.

Para Rey, as palavras "se tornam pouco a pouco o lugar da memória, o espaço de um interminável trabalho de anamnese. Elas têm o valor também de uma resposta diferenciada a uma dor que, como tal, é insituável, exatamente porque se confunde com a vida".[5]

O contato com a língua estrangeira provoca nesse sujeito submetido à voragem da palavra do outro, no momento de seu trabalho, na encruzilhada de duas línguas, um movimento de renovação, através de uma travessia marcada por uma alquimia ou

---

[3] LAGES. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia.

[4] REY. *O nascimento da poesia:* Antonin Artaud, p. 52.

[5] REY. *O nascimento da poesia:* Antonin Artaud, p. 57.

feitiçaria verbal que faz multiplicar suas imagens, produzindo associações inesperadas. Para Rey, nesse momento, algo vai se enodar com sua história passada, pela capacidade que tem a poesia de se inventar, deslocando o drama vivido no cotidiano do poeta.

Para Rey, Artaud,

> deixando-se guiar pela alteridade, aceita deixar-se ultrapassar por ela. Nesse exercício de passagem de uma língua para outra, uma experiência acontece: as palavras lhe falam, dividem-no, ditam-lhe um certo trajeto, obrigam-no a uma espécie de retorno em direção a si mesmo, a partir de um poema inglês. O sentido se mostra além, numa língua poética estrangeira, no momento em que Artaud toma a decisão de "recomeçar a escrever".[6]

Traduzindo Carroll, Artaud atribui a si mesmo a autoria de textos do escritor e por essa via entra na dimensão exterior da literatura, deixando de distinguir o eu e o ele, o dentro e o fora, confundindo-se com um ponto da literatura que ultrapassa a propriedade de uma escrita, ultrapassando o âmbito do particular, do subjetivo para o plano do público e da publicação.

O laço que se faz de certa forma independe do próprio sujeito que escreve, já que ele entra no território da literatura como lugar de vozes que dialogam num outro plano que escapa ao controle e à paternidade do autor. Inverte-se a velha visão edípica da literatura em que o escritor é pai do seu texto, para se pensar num nascimento que implica um grande reviramento: o poeta nasce de seu poema, poema que faz ressoar as vozes ruidosas ou silenciosas que habitam as literaterras.

Vida e escrita aí se cruzam de uma forma importante, na medida em que o texto produzirá efeitos cruciais no poeta. Essa relação de vida e escrita, vida escrita, como tenho denominado, não se confunde com a biografia, como um registro biográfico, mas na relação metonímica do escritor com o ato mesmo de escrever, na esfera da grafia que se distancia da bio.

---

[6] REY. *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud, p. 53.

A escrita não é paralela à vida, não tem uma função meramente instrumental, mas tece-se com os fios da memória, os fios da fantasia de quem escreve, produzindo um nome e uma autoria que ultrapassam o mero nome civil de quem escreve. A construção de uma assinatura permite que se fale que o escritor nasce de sua escrita, é filho de sua escrita.

Jean-Michel Rey atribui essa formulação – nascer de sua escrita – a Baudelaire, mas sabemos que Joyce também afirma ter nascido de seu poema, o que muda completamente o conceito diríamos edípico de Harold Bloom, quando ele fala da angústia da influência.

Assim o trabalho do tradutor é uma passagem por culturas que o leva a uma travessia em que ele atravessa e é atravessado por outra literatura, como um estrangeiro. Nesse caso, a experiência de ser estrangeiro e estranho pode produzir uma torção em sua vida psíquica e intelectual, de dimensões não totalmente conscientes.

O insabido que se atravessa no trabalho do tradutor obriga-o a passar quatro vezes pelos territórios da ficção: o do texto traduzido, o da cultura a que ele pertence, o do escritor e ao seu próprio mundo pessoal e cultural. O conceito de escrita do exterior criada por Blanchot e desenvolvida por Foucault se faz presente em um trabalho realizado em um campo heteróclito, de fronteiras e litorais, em que se torna mais evidente que a verdade tem a estrutura da ficção. Nesse lugar – o da ficção – algo se produz em termos de invenção que pode ser o franqueamento ou a possibilidade de renovar a língua com a perspectiva de que alguma coisa nova se produza, com os velhos tecidos esgarçados da cultura.

Traduzindo Poe e Carroll, Artaud revisita toda uma tradição da qual é herdeiro, criando e propiciando o que Rey chama de oxigenação da língua francesa, sua língua materna, fazendo ressoar nela algo que estava adormecido pelas repetições, pelos hábitos da fala que tornam surdos e insensíveis os ouvidos. Ele deixa a língua respirar e renovar-se nas fontes arcaicas da cultura.

Como exemplo, escolho o poema Israfel de Edgar Allan Poe[7] em que o poeta americano retoma a lenda do anjo guardião dos poetas.

---

[7] POE. *Ficção completa, poesia e ensaios.*

Na tradução brasileira de Oscar Mendes, ao poema precede a seguinte epígrafe tirada do Alcorão: "E o anjo Israfel, em que as fibras do coração formam um alaúde e que tem a mais doce voz de todas as criaturas de Deus".[8] Destaco a primeira estrofe de "Israfel", esse anjo estrangeiro, que vai ser relido, via Poe, por Mallarmé e Artaud. Rey considera essa releitura uma nova escritura que vai franquear a retomada de sua vida e sua assinatura, recriando sua própria poética:

> In Heaven a spirit doth dwell
> Whose heart-strings are a lute;
> None sing so wildly well
> As the ange Israfel,
> And the giddy stars (so legends tell)
> Ceasing their hymns, attend the spell
> Of his voice, all mute.[9]

Rey cita a tradução de Mallarmé do mesmo trecho, notando que o poeta não observa a cesura dos versos: "Dans le ciel habite um esprit dont le fibres du coeur font um luth'. Nul ne chante si étrangement bien – que l'ange Israfel, et les étoiles irresolues (au dire des legendes) cessant leurs hymnes, se prennent du charme de sa voix, muettes toutes".[10]

Veja-se agora a tradução de Artaud:

> Au ciel il est un coeur dont les cordes sont l'âme
> d'un luth, âme d'un haut esprit qui prodigua ses flammes là
> où l'âme ne monte plus.
> Pas de chant plus sauvage au fond de l'Absolu
> que celui de ce luth en rafale d'élus
> qui est la corde émue du coeur d'Israfel Ange
> et chaque pulsation de cet oracle étrange
> est comme um Sinai où l'Amour Infini
> a mis as main de flame au bord du Paradis.

---

[8] POE. *Ficção completa, poesia e ensaios*, p. 956.

[9] REY. *O nascimento da poesia:* Antonin Artaud, p. 111.

[10] REY. *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud, p. 112.

Rendant leurs chants muets sur l'ordre du Très-sage
Les astres enivrés assistant ébahis
aux magnifiques scansions du dictamne inoui
que le Barde d´ en haut épèle avec Sa Vie".[11]

Rey destaca algumas modificações por acréscimo na tradução de Artaud: a expressão "spell of his voice" de Poe, traduzida como "le charme de sa voix" por Mallarmé, encontra em Artaud a seguinte solução: "magnifiques scansions du dictamne inoui". De *spell* a *dictamno*, Rey percorre um longo caminho poético, esclarecendo que *dictamno* tem o mesmo radical do *dictare* latino que é a escrita da poesia, até chegar em *dictamno*, que tem um sentido de planta balsâmica e daí a palavra balsâmica.[12]

O *dictamno*, segundo Rey, é essa coisa que permite manifestar abertamente o poder das palavras, desdobrar a céu aberto seu "charme" ou "sortilégio", inventar as figuras de sua "magia". Fazer existir a língua segundo os ritmos que lhe sejam próprios. Não como em Virgílio, em que Vênus desaloja um tal remédio, nem mesmo em Tasso, um anjo guardião – figura turva do duplo –, mas o poeta mesmo. Só ele é capaz de se defender, com suas armas, contra a violência feita à linguagem, de estar no princípio de um forçamento, graças à dicção, à escansão, sob o signo exclusivo do *dictamno.*[13]

Assim, é traduzindo Poe que Artaud volta a escrever, "em memória de Edgar Poe, tomando de empréstimo, também alguns termos a Mallarmé".[14] Artaud faz um trajeto que supõe o abandono de seus apelos ao Infinito e à divindade, para ancorar-se nas palavras revivificadas da língua ou línguas por onde passou, em seu trabalho de renovação e recuperação dos sentidos arcaicos da cultura.

Antonin Artaud passou de um período em que se sentia receptáculo da voz a que se submetia, à retomada de sua própria voz, anulando o peso do outro, deixando de ser passageiro da voz alheia,

---

[11] REY. *O nascimento da poesia:* Antonin Artaud, p. 113.

[12] REY. *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud, p. 159.

[13] REY. *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud, p. 158.

[14] REY. *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud, p. 110.

e ao mesmo tempo redescobria suas próprias fontes. Passando por esse trabalho na língua, deixa-se afetar por seus sons e ecos, reinventa sua própria ficção, "aprende a falar por si mesmo, em seu nome".[15]

É legítimo dizer que o tradutor de uma forma geral também é continuamente chamado a trabalhar, inventar e reinventar-se nesse campo, feito de fios que se entrelaçam aos fios das culturas: fios de letras, fios de vozes a que se acrescentam novas ressonâncias, novos timbres. Acrescente-se que ele passa também pela experiência do silêncio, não só aquele não menos importante que o burburinho babélico dos sons e ruídos, mas aquele que sempre teve uma função poética delicada e só perceptível por ouvidos treinados a captar a pulsação das línguas.

Num outro viés, o tradutor acaba por impor à cultura ou a seus cruzamentos algo que passa pela estranheza, no sentido freudiano. A língua estrangeira, onde eu sou estrangeiro, de alguma forma é também meu *Heim*, lugar de meu exílio voluntário, onde os traços da língua materna não se apagam totalmente e aqueles da língua estrangeira produzem novas marcas, que de alguma forma interferem na minha assinatura.

Referências

LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*: Antonin Artaud. Trad. Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Dois estilos de tratamento da imposição da palavra: James Joyce e o Sr. G. Primeau*

Sérgio Laia[1]

Philippe Sollers criou uma fórmula para o funcionamento da "palavra joyceana":[2]

$$\frac{3 + 0}{4} = 1$$

A leitura propriamente algébrica dessa fórmula a torna tão ou mais enigmática que as palavras criadas por James Joyce. Afinal, como três

---

* Texto produzido graças a recursos obtidos junto ao Programa de Pesquisa e Iniciação Científica da Universidade FUMEC (ProPIC-FUMEC), que financiou, entre março de 2003 e fevereiro de 2004, uma pesquisa intitulada "A solução do sintoma dentro e fora do tratamento analítico". Na equipe dessa pesquisa, estiveram presentes, como Bolsistas de Iniciação Científica, Andreza Lagares Ribeiro, Carolina França Richard Carvalhaes, Fernanda Steinmetz Almeida e Flávia Cristina Soares.

[1] Psicanalista, Membro da EBP e da AMP; Professor Titular da Universidade FUMEC.

[2] SOLLERS. Joyce et Cie, p. 18-19. Lacan, por sua vez, faz menção a esse texto de Sollers em *Le sinthome*, seminário consagrado a Joyce e que se encontra publicado em números de *Ornicar? Revue du Champ freudien*, n. 6, p. 3-20; n. 7, p. 3-18; n. 8, p. 6-10; n. 9, p. 32-40; n. 10, p. 5-12; n. 11, p. 2-9. Para outros desdobramentos realizados a partir de Sollers, Lacan e Joyce, cf. LAIA. *Os escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura, p. 184 e ss.

mais zero sobre quatro seria igual a um? Entretanto, no *corpus* literário que Joyce nos legou, particularmente em *Finnegans Wake*, seria assim: para chegarmos a "*uma* palavra", é preciso de "pelo menos *três* palavras e mais um coeficiente de anulação, de contradição, de vazio" que, na fórmula acima, é designado pelo número zero. Portanto, com o embutimento de 4 (quatro) elementos, ou seja, superpondo 3 (três) palavras e o 0 (zero) da anulação do sentido, Joyce cria 1 (uma) palavra da qual o sentido, devido a seu acúmulo mesmo, não deixa de fugir.

Para avaliarmos o alcance dessa fórmula, citaria um dos exemplos propostos pelo próprio Sollers. De 1 (uma) palavra joyceana como *sinse*, encontrada em *Finnegans Wake*, é possível extrairmos 3 (três) outras palavras: "*since* (desde), *sense* (sentido) e *sin* (pecado)", além de "o desenvolvimento 'silogístico' dessa condensação" nos permitir afirmar que "desde que há algo do sentido, há pecado; desde que há algo do pecado, há sentido; desde que há algo da ordem de um desde (ou seja, algo da ordem do tempo), há algo da ordem do sentido e algo da ordem do pecado".[3] Na decomposição de *sinse*, Sollers não explicita claramente o que esse neologismo comporta como "coeficiente de anulação", mas tal coeficiente a meu ver se impõe na medida em que *sinse* fura literalmente a dimensão do sentido e, ao mesmo tempo, sua referência implica, na linguagem, o vazio da própria função referencial da linguagem porque, além da dimensão de invenção a que somos convocados por Joyce, não encontramos o que *sinse* poderia designar. Em seu acúmulo de sentido, tal palavra corrói o próprio sentido e, como palavra, por designar coisa alguma, salvo ela mesma, acabará por ter como referente apenas o nome de seu criador: trata-se de uma palavra *joyceana*.

Destaco também que Sollers é sensível não apenas à acumulação de sentido encontrada no vazio mesmo da referência dessa palavra, como ainda à satisfação que nela se encarna: "em *since*", temos toda "uma tese sobre a linguagem e a queda do homem fora do paraíso" ou, poderia acrescentar, ela condensa, numa única palavra, as seiscentas e poucas páginas de *Finnegans Wake* e, "ao mesmo tempo, é uma brincadeira".[4] Ora, essa menção à brincadeira me permite adotar uma

---

[3] SOLLERS. Joyce et C^{ie}, p. 19.

terminologia lacaniana e afirmar que, em *sinse*, algo do gozo, da satisfação está inscrustrado e assim, de um modo mais coloquial, eu poderia ainda dizer que tal palavra é, ela mesma, uma gozação. Logo, como invenção joyceana, a palavra *sinse*, por mais sentido que agregue, não designa nada além dela mesma e seu único referente no mundo será o nome mesmo de Joyce no qual, como ele próprio chegou a notar, encontramos a referência ao gozo a partir do termo inglês *joy*,[5] que significa alegria, satisfação, desfrutar, ou seja, gozar de alguma coisa.

O que Joyce opera em sua obra são, segundo Miller, "desfigurações fonéticas de um material significante, conectadas a novos sentidos".[6] Mas, em vez de ressonâncias e alusões, encontradas tanto na poesia, como nas formações metafórico-metonímicas do inconsciente, Joyce nos impõe um "*super*-dizer".[7] Esse "super-dizer", no entanto, não favorece plenamente o sentido porque nos convocaria muito mais a uma busca por maiores referências para nos ajudar a circunscrever o que tal palavra quer dizer. Importante ressaltar que essa busca exaure a dimensão do significado porque, por exemplo, não encontramos qualquer significação para *sinse* em dicionários e, então, Joyce exige-nos a procura de suas próprias referências: a paixão pela obra de Joyce torna-se, como é bem próprio das paixões, um enorme investimento em sua vida, no seu processo de criação, na sua história, enfim, no que o fez se tornar James Joyce. Assim, Miller pôde ressaltar que, em Joyce, o sentido se apresenta sempre sobreposto a "diversos saberes" – "o saber de várias línguas e os saberes da enorme biblioteca que é necessária para se buscar de onde vêm as coisas"[8] acumuladas, pelo escritor, no vazio aberto por uma referência inexistente. Nesse viés, um dos efeitos provocados pela leitura da obra de Joyce é a procura por suas próprias fontes, ou seja, quais foram suas referências para criar,

---

[4] SOLLERS. Joyce et C^ie^, p. 19.

[5] Cf. LAIA. *Os escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura, p. 186-187. Ver, inclusive, nota de pé-de-página n. 208.

[6] MILLER. Lacan avec Joyce, p. 14.

[7] MILLER. Lacan avec Joyce, p. 15.

[8] MILLER. Lacan avec Joyce, p. 14.

por exemplo, *sinse* e, nesse percurso, ele acaba por promover todo um processo de fabricação de "dicionários" destinados a conter as palavras que, ausentes dos dicionários tradicionais e legitimados pelo Outro, passam a fazer existir uma nova forma de laço social designável pelo adjetivo "joyceano".

Em Joyce, particularmente em *Finnegans Wake*, as palavras copulam umas com as outras, são embutidas umas nas outras e acabam, em um processo de "reprodução", criando novas palavras. Nesse contexto, lembraria que, em *Ulisses*, Joyce já designa esse fluxo criador que toma os corpos das palavras como "linguagem do amor".[9] Valendo-me novamente de Lacan, destaco que esse fluxo erótico-amoroso da linguagem não faz existir, mesmo que entre as palavras, a relação sexual: as palavras geradas nesse fluxo não conseguem fazer existir a complementariedade ou a proporcionalidade entre os sexos porque Joyce não inventa, nos seus livros, um termo capaz de designar completamente o que é a mulher, o que é esse elemento que, como nos mostra, por exemplo, toda a literatura produzida a partir das relações amorosas, flui e escapa como o sentido que se esvai pelas palavras mesmas que um Joyce corporifica.[10]

O que se processa na "linguagem do amor", no procedimento joyceano de criação de palavras ou de tratamento da palavra, sequer pode ser rigorosamente abordado nos termos de uma "relação entre palavras". Haveria muito mais a revelação de uma disjunção entre as palavras e, nessa disjunção, o que se evidencia é um vazio da referência: as palavras joyceanas não designam coisa alguma, elas são vestígios de um gozo e, portanto, tal vazio assinala-nos a presença do que Lacan designou como objeto *a*, esse resto de satisfação que insiste mesmo com o tratamento que a palavra tenta dar às coisas, essa presença

---

[9] JOYCE. *Ulysses.*

[10] Joyce não inventa a mulher em seus livros, mas me autoriza a localizar em sua vida, a partir do modo como concebe a relação mantida com Nora Barnacle, Mrs. James Joyce, que, conforme ele próprio chegou a declarar, foi quem fez dele um homem. Não será entretanto neste texto que poderei desenvolver mais este ponto que, certamente, mereceria um maior desdobramento: a relação entre James Joyce e Nora.

do inominável que pulsa nesse instante em que, por exemplo, aquele que aprende a ler dá voz às letras sem de imediato se dar conta do que elas querem dizer e da coisa a que elas designam. Também nesse vazio, é o nome de Joyce que se inscreve como um termo inaudito, como o que Lacan chamou de S1 e que, na língua francesa, tanto designa a letra "S" do significante que por ter o índice 1 é um "significante mestre", ordenador, fundamental, quanto reverbera a palavra *essaim*, ou seja, o "enxame" que, como sabemos, implica múltiplos uns, uma coletividade de uma só "coisa". Portanto, o nome de Joyce se inscreve nesse vazio à medida que ele se destaca no mundo das letras como um criador de palavras, seu "estilo" se notabiliza por fazer com as palavras o que muitos escritores se limitam a fazer com os personagens e as narrativas e seu nome é, ele mesmo, tratado tal qual uma palavra joyceana porque não deixa de ser uma criação do próprio James Joyce.

Assim, em vez de "relação entre palavras", teríamos cada significante em Joyce, cada palavra joyceana, por uma operação de disjunção, indicando o vazio da referência, mas pretendo ainda demonstrar como, nesse vazio, acabaremos por ler o nome mesmo de Joyce. Na obra desse escritor, esclarece-nos Miller, "o significante retorna sobre si mesmo, não está ligado ao som, não está ligado a um objeto na realidade" que poderia lhe servir como referente e, portanto, "segue em direção a ele mesmo".[11] Nesse viés, cada significante, um disjunto do outro, enredado pela fluência gozosa da linguagem corporificada na obra de Joyce, vai dizer: "eu sou um neologismo joyceano" e, então, "da mesma forma que os céus e a terra cantam a glória de Deus, cada significante de *Finnegans Wake* canta a glória de Joyce".[12]

No fluxo que caracteriza o que Joyce chamou de "linguagem do amor", o sentido se acumula e foge. Há, ao mesmo tempo, excesso de sentido e sentido algum. Porém, não é esse excesso dissipativo que distancia a obra joyceana radicalmente da fórmula que Ariman, o "deus inferior" presente no delírio de Schreber, lhe impunha dizendo que "todo não-sentido se anula" e que o próprio Schreber reencontrou na

---

[11] MILLER. Lacan avec Joyce, p. 16.

[12] MILLER. Lacan avec Joyce, p. 16.

voz cochichada para ele, de "fora para dentro", por um pássaro que lhe evidencia efetivamente como "todo não-sentido levado às últimas consequências acaba por chegar a um ponto em que se anula a si mesmo".[13] Sem dúvida, na obra de Joyce, no tratamento que ele confere à palavra, poderemos detectar o que Lacan nos orienta, a partir de Schreber, a escutar no delírio do psicótico: "trata-se de uma mensagem que não provém de um sujeito para além da linguagem, mas certamente de uma palavra para além do sujeito".[14] Em ambos os casos, o que encontramos não é um ultrapassamento da linguagem, mas uma palavra que, impondo-se para além do sujeito, o ultrapassa e, nesse contexto, me parece imprescindível destacar que, em 1975-1976, quando Lacan consagra todo um ano de seu ensino a Joyce, encontraremos diretrizes para evidenciarmos tanto a proximidade quanto a larga distância entre Joyce, a psicose e uma experiência gozosa-linguageira que ultrapassa o sujeito que fala.

Na lição de 17 de fevereiro de 1976, Lacan faz referência a um psicótico entrevistado por ele durante uma "apresentação de doentes". Esse paciente, Sr. G. Primeau, localizava o agravamento de sua loucura a partir do que ele próprio chamou, "lacanianamente" conforme ressalta Lacan, de "palavras impostas".[15] Tais palavras, o Sr. G. Primeau as definia nos seguintes termos: "é uma emergência, que se impõe a meu intelecto e que não tem significado, se considerado o senso comum. São sentenças que emergem, que não são refletidas, que ainda não foram pensadas, mas são uma emergência".[16] Quando Lacan, na

---

[13] SCHREBER. *Memórias de um doente dos nervos.* Sublinho que, nas passagens acima, a expressão "não sentido" substitui o que foi traduzido em português por "absurdo". Para fazer tal substituição, me pautei pela citação que Lacan faz, em alemão, ou seja, no original, da fórmula de Ariman: "Aller Unsinn hebt sich auf" – o termo *Unsinn* poderia ter sido traduzido literalmente por "não sentido"; cf. LACAN. D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose, p. 574.

[14] LACAN. D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose, p. 574.

[15] LACAN. Le sinthome: paroles imposées, p. 14-20.

[16] LACAN. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan, p. 5.

entrevista, lhe pede um exemplo dessas sentenças impostas, o paciente evidencia um procedimento de contração e de criação de palavras muito próximo ao que, com Sollers, encontramos no *sinse* corporificado por Joyce: "ele vai me matar o pássaro azul. É um sistema anárquico. É um assassinato político [...] um 'assastinato' [*assastination*] político, que é a contração das palavras 'assassinato' (*assassinat*) e 'assistência' (*assistanat*), que evoca a noção de assassinato".[17]

Ao ser entrevistado, o paciente concorda com Lacan que, entre as palavras *assassinat* e *assistanat*, não há tanta diferença, mas um equívoco que não lhe permite distinguir uma da outra e, por isso, elas lhe são impostas, como tantas outras, numa contração, "em explosões, às vezes, espontaneamente".[18] Na lição de 17 de fevereiro de 1976, Lacan evidencia que, no exemplo fornecido pelo paciente, "o significante se reduz ao que ele é, ao equívoco, a uma torção de voz",[19] a uma sonoridade que, mais do que representar o sujeito, o confunde, o engana e o perturba. Parece-me, então, que a "psicose lacaniana" investigada por Lacan lhe permite destacar uma outra definição para o significante. Nesse novo contexto, o significante não é propriamente o que representa um sujeito para um outro significante, o que está em jogo não é exatamente a representação, mesmo se a consideramos sempre falha à medida que inscreve um sujeito dividido entre dois significantes sem que ele consiga ser completamente designado por um ou por outro. Lacan passa a ressaltar a falha que a representação significante é, o equívoco, a torção de voz, o que faz as palavras ressoarem a ponto mesmo de perturbar quem as escuta. Por isso, para o Lacan que lê Joyce em 1975-1976, a palavra não é mais abordada em sua função de liberar a verdade de um sujeito, a função curativa com a qual ela consolidou a psicanálise como uma *talking cure* ("tratamento pela palavra") deixa de ser enfatizada: a palavra passa a ser tratada,

---

[17] LACAN. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan, p. 6.

[18] LACAN. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan, p. 10.

[19] LACAN. Le sinthome: paroles imposées, p. 15.

mesmo com relação ao que se chama de "um homem normal", como "um parasita..., a forma de câncer com que o ser humano é afligido",[20] embora nem sempre ele o perceba.

A obra de Joyce indica a Lacan que "no que concerne à palavra, alguma coisa lhe era imposto" porque, "no progresso contínuo de sua arte", desde os seus primeiros ensaios críticos até *Finnegans Wake*, a "palavra que acaba por ser escrita", Joyce, "por quebrá-la, por estraçalhá-la...acaba por quebrar, dissolver a própria linguagem, decompô-la, uma vez que não há mais identidade fonatória".[21] O desaparecimento da identidade fonatória, ou seja, do que pode distinguir os fonemas entre si e, portanto, fazer prevalecer a língua como um sistema de diferenças, é evidente sobretudo em *Finnegans Wake* porque esse livro, embora escrito predominantemente em inglês, não só inclui palavras de várias línguas como também tem passagens onde o que está escrito em inglês pode fazer reverberar o alemão, o francês... Nessa reverberação, o significante permanece como um suporte sonoro do sentido, mas ao mesmo tempo sua identidade fonatória é radicalmente abalada e tal perturbação afeta o fluxo mesmo do sentido: histórias são contadas, por exemplo, em *Ulisses* e até em *Finnegans Wake*, mas elas não têm a fluência que encontrávamos em *Dublinenses* e ainda em *Um retrato do artista quando jovem*, ou mesmo em outros textos que não seguem o ritmo devastador com que Joyce procurou despertar a literatura da sonolência da narração comprometida com o sentido da história contada.

Por isso, no que concerne à imposição da palavra, eu começaria demarcando a diferença entre os estilos de James Joyce e do Sr. G. Primeau, paciente entrevistado por Lacan, ressaltando que, no primeiro caso, o tratamento dado à palavra imposta é muito mais extenso, complexo e radical do que no segundo. Em Joyce, a língua inglesa –

---

[20] LACAN. Le sinthome: paroles imposées, p. 17. Jacques-Alain Miller tematiza essa mudança do estatuto da palavra para Lacan evidenciando como, no último ensino de Lacan, o sentido, o significante e o saber são rebaixados na medida mesma em que a palavra – ao ser assimilável a um câncer, a um parasita – perde sua função de "via de salvação". Cf. MILLER. Le réel est sans loi, p. 12.

[21] LACAN. Le sinthome: paroles imposées, p. 17.

que é também a língua dos dominadores da Irlanda, sua terra natal, e a língua na qual ele se lança como escritor – será continuamente estraçalhada em sua identidade fonatória a ponto de os significantes "ingleses" ressoarem como significantes provenientes de outras línguas, a ponto de o inglês, segundo Philippe Sollers, deixar de existir, tanto quanto qualquer outra língua, como uma língua auto-suficiente.[22] Além disso, se comparamos o *sinse* joyceano com o *assistanat* do paciente entrevistado por Lacan, verificamos que, neste último, duas palavras – *assassinat* e *assistanat* – foram embutidas juntamente com um coeficiente de anulação que faz o termo *assistanat* soar como um equívoco, enquanto que, em *sinse*, há contração de três palavras mais o coeficiente de anulação. Ora, o fato de encontrarmos no *since* joyceano quatro elementos e, no *assistanat*, apenas três não me parece desprezível, especialmente se levamos em conta a orientação de Lacan de que, para Joyce, a obra – através da qual ele se faz um nome, ou seja, torna-se "poeta do próprio poema"[23] que se inscreve em sua vida – faria as vezes de um quarto elemento capaz de, compensar-lhe a "carência" da função simbólica do pai e, assim, encontrar uma amarração para a psicose que, no caso do Sr. G. Primeau, perturba-lhe consideravelmente a vida porque tal nome, embora corporificando algo do "primeiro" e do "eu",[24] não consegue produzir no campo do Outro, no âmbito da cultura, um trabalho que, exceto pelo breve acolhimento que lhe foi dado por Lacan, vai tratá-lo como algo original.

---

[22] Philippe Sollers, no já citado "Joyce et C^ie^", afirma que "desde que *Finnegans Wake* foi escrito, o inglês não existe mais. Ele não existe mais, aliás tanto quanto qualquer outra língua, enquanto língua auto-suficiente". Essa afirmação será explicitamente evocada por Lacan em seu Seminário consagrado a Joyce. Cf. SOLLERS. Joyce et C^ie^, p. 15.

[23] Ao longo de meu livro, *Os escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura, procurei explicitar como Joyce se torna "poeta do próprio poema" à medida que inscreve o nome Joyce na história da literatura.

[24] Em "Primeau", temos algo que nos remete ao "premier", ao "prime", ou seja, ao "primeiro"; por sua vez, a letra "G" não deixa de ressoar como "Je", onde encontramos portanto o pronome que designa a primeira pessoa do singular.

A partir da diferença entre forjar uma palavra com três elementos e uma outra com quatro, a partir da distância entre não incluir ou incluir, nessa palavra, uma certa marca ou o próprio nome daquele que a cria, eu me permitiria destacar: no caso de Joyce, o coeficiente de anulação – que, com Lacan, pode ser designado com a presença mesma do objeto *a* – não é apenas o que se impõe ao sujeito como equívoco ou torção de voz quando o significante é reduzido ao que ele efetivamente é. Em Joyce, muito mais do que no caso do Sr. G. Primeau, a imposição do equívoco próprio ao significante, a fuga do sentido precipitada pelo acúmulo mesmo do sentido é contrabalançada por uma outra faceta do coeficiente de anulação que o nome mesmo de Joyce corporifica. Assim, ao furo do equívoco significante, à fuga do sentido, Joyce contrapõe o próprio nome e, nessa operação de nomeação, ele contrabalança, de modo muito mais eficaz do que o paciente entrevistado por Lacan, o acúmulo do sentido das palavras, o "parasita falador" que afeta todo ser humano.

Visando um maior esclarecimento do tratamento da palavra em Joyce, eu citaria ainda dois comentários que Philipe Soupault nos legou de seu contato com esse escritor. Referindo-se a um trabalho conjunto de tradução de um fragmento de *Finnegans Wake*, Soupault destaca o quanto, para Joyce, "era necessário considerar as palavras como objetos, estirá-las, cortá-las, examiná-las ao microscópio"[25] – a imposição de palavras em Joyce, diferentemente do caso entrevistado por Lacan, não se dava de modo tão espontâneo porque se efetivava em todo um tratamento que ele, como escritor, conferia à palavra, exigindo que lhe redobrássemos ou lhe retornássemos a imposição com que ela mesma nos afeta e nos perturba. Com sua escrita, Joyce procura perturbar a palavra que o perturba – é essa dobra que o Sr. G. Primeau não consegue efetivar, embora ele o tente a partir de um mecanismo situado por ele como da ordem de uma reflexão ou de um mundo imaginativo:

> Tenho uma amiga que se chama Bárbara e se transforma em "Santa Bárbara". "Santa Bárbara" é uma sentença emergente... [uma palavra imposta]. Sempre tenho essa disfunção entre as

---

[25] SOUPAULT. *Souvenirs de James Joyce*, p. 25.

> duas fases que se completam segundo a influência do tempo e que não são da mesma categoria: uma é emergente e a outra reflexiva.[26]
>
> Há uma linguagem simples, que uso na vida cotidiana, e há, por outro lado, uma linguagem que tem uma influência imaginativa, com a qual desconecto do real as pessoas à minha volta. Isto é o mais importante. Minha imaginação cria um outro mundo, um mundo que teria um sentido equivalente ao sentido do mundo chamado real, mas que seria completamente separado. Os dois mundos seriam totalmente separados. Por outro lado, essas sentenças impostas, no sentido de que algumas vezes emergem para agredir uma pessoa, são pontes entre o mundo imaginativo e o mundo chamado real.[27]

Ora, depois de fazer alusão ao modo rigoroso com que *Ulisses* foi construído, Soupault evidencia-nos ainda mais, no estilo com que Joyce trata a imposição da palavra, a presença de uma espécie de assinatura, de nomeação e de redobramento apropriador da perturbação provocada pelo parasitismo da palavra: "Joyce exige de seu leitor um esforço que não pode se dispersar. Ele lhe impõe de início seu tom, sua cor, seu estilo. A imaginação jamais pode seguir livremente seu curso. Desde a primeira palavra, aquele que ousa começar a leitura é de algum modo apreendido e, custe o que custar, ele deve se dobrar à vontade do autor."[28]

Se Lacan reconhece a singular inventividade do paciente que forja a expressão "palavras impostas", mas não deixa de, no final da entrevista, sublinhar o quanto estava pouco otimista com seu prognóstico, é porque, em palavras como *assastination*, não encontramos propriamente a marca de um autor, ou seja, um nome que as assine para legá-las a um mundo que, como acontece aos escritos de Joyce, passaria a se desdobrar para decifrá-las. Ao Sr. G. Primeau, aprisionado em um

---

[26] LACAN. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan, p. 6.

[27] LACAN. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan, p. 6-7.

[28] SOUPAULT. *Souvenirs de James Joyce*, p. 27.

"círculo solitário",[29] com prognóstico duvidoso no que concerne aos sintomas que lhe afetam o corpo a ponto de tê-lo conduzido uma vez à tentativa de suicídio, não resta senão a solução de se dobrar à vontade de um Outro que lhe impõe polifônica e perturbadoramente as palavras. É importante sublinhar, nesse contexto, que a expressão "círculo solitário" foi utilizada pelo próprio Sr. G. Primeau para designar o mundo no qual, ao se encontrar "emparedado por dentro", ele não podia transpor, "para a realidade do dia a dia",[30] o que lhe era imposto. O que Joyce consegue com sua obra é justamente essa transposição, para a realidade mais cotidiana, das palavras que lhe eram enigmaticamente impostas: dicionários joyceanos são produzidos para elucidar seus escritos, o dia no qual se passa *Ulisses* torna-se cada vez mais celebrado no mundo inteiro como "Bloomsday", membros da família de Joyce deixam de ser vistos simplesmente como pessoas comuns pelo simples fato de lhe terem sido próximas e, assim, passam a ser literalmente bio-grafados.[31]

A decomposição que Joyce imprime às palavras, segundo Lacan nos ensina, dá lugar a "uma deformação que permanece ambígua".[32] É justamente nessa ambigüidade, com todo o risco que ela implica, que o sujeito pode encontrar alguma chance para se contrapor ao parasitismo da palavra e essa chance, a meu ver, é assinalada por Lacan na primeira das duas questões com que ele circunscreve o que há de ambíguo no tratamento conferido por Joyce à palavra: "será que se trata de se liberar do parasita, do parasita falador, ou de se deixar invadir pelas propriedades fonêmicas, pela polifonia da palavra?"[33]

Miller, por sua vez, me permite evidenciar ainda mais o que diferencia os estilos de James Joyce e do Sr. G. Primeau quanto ao

---

[29] LACAN. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan, p. 10.

[30] LACAN. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan, p. 10.

[31] Cf. MADDOX. *Nora:* the real life of Molly Bloom; JACKSON e COSTELLO. *John Stanislaus Joyce:* the voluminous life and genius of James Joyce's father; SHLOSS. *Lucia Joyce:* to dance in the wake.

[32] LACAN. Le sinthome: paroles imposées, p. 17.

[33] LACAN. Le sinthome: paroles imposées, p. 17.

tratamento da imposição da palavra: a partir do último ensino de Lacan, temos uma "teoria da dupla escritura".[34] Assim, há uma escritura que se processa como "uma precipitação do significante fônico", como uma forma de tradução, e tanto no *sinse* joyceano quanto no *assistanation*, podemos verificar, na torção da voz que elas corporificam, no equívoco que elas impõem, o quanto "a palavra é susceptível de se depositar sob forma de escritura e ser recomposta a partir desse traço".[35] Entretanto, há uma outra escritura que, como "puro traço de escrito", "não tem nada a ver com a palavra e com a voz" e que se impõe, assim, "desanodada da voz e da palavra portadora de sentido",[36] autônoma com relação ao simbólico e ao sentido. Essa outra escritura, Lacan, em seu último ensino, se aventura por ela quando procura desenhar o "nó de borromeu" ressaltando sua propriedade de enlaçar três anéis de modo que um corte sobre um deles implica o desatamento do próprio nó. Ora, no mesmo período em que começa a se interessar cada vez mais pela trindade una corporificada pelo nó de borromeu, Lacan reencontra-se com a obra de Joyce e nos convida a tomá-la como uma amarração (um verdadeiro nó, embora diferente do borromeano) com a qual tal escritor tentava lidar com os equívocos e enigmas que lhe parasitavam o corpo e mesmo seu destino como escritor. O estilo de Joyce é diferente do Sr. G. Primeau porque esse paciente entrevistado por Lacan, embora sensível à "imposição da palavra", não conseguia uma solução efetiva para dobrá-la de um modo diferente daquele da reflexão ou da criação de um mundo imaginativo: a obra de Joyce não é propriamente um reflexo de sua vida, nem um mundo imaginativo criado à parte de sua própria existência.

O nó que enlaça Real, Imaginário e Simbólico, diz-nos Lacan na última lição de seu Seminário sobre Joyce, "é preciso fazê-lo" e esse fazer "se reduz à escritura" que não resulta de uma precipitação fônico-semântica dos significantes, mas que pode se configurar como uma "dimensão", uma "dita-mansão" na qual significantes podem ser

---

[34] MILLER. Le réel est sans loi, p. 13.

[35] MILLER. Le réel est sans loi, p. 13.

[36] MILLER. Le réel est sans loi, p. 13.

enganchados.[37] Esse enganchamento dos significantes em um nó é, portanto, um modo de nos contrapormos ao parasita falador que assola nossos corpos. No caso de Joyce, esse nó, essa "dita-mansão" onde se enganchan os significantes que lhe foram impostos toma a forma de sua obra e do seu próprio nome. Afinal, Joyce, conforme salienta-nos Lacan, se impôs no mundo como escritor de uma obra inundada de enigmas, "sabendo muito bem que haveria joyceanos durante duzentos ou trezentos anos", que eles se ocupariam "unicamente... de resolver os enigmas, no mínimo para saber por que Joyce colocou isso ali" e, procurando refazer o gesto do escritor de enganchar significantes numa escrita autônoma com relação aos equívocos da palavra e do sentido, às torções da voz, esses joyceanos "encontram sempre uma razão" a partir da inscrição do nome mesmo de Joyce no mundo das letras: "ele colocou isso ali porque, logo depois, há uma outra palavra".[38]

Não há, portanto, no que concerne ao equívoco e ao enigma, espontaneidade como no caso entrevistado por Lacan porque, quanto a Joyce, o que um Soupault pôde chamar de "vontade do autor" faz com que os joyceanos acabem sempre por encontrar uma outra palavra passível de elucidar o enigma ou desfazer minimamente o equívoco, mesmo que essa palavra acabe por ser, numa última instância, o próprio nome de Joyce. Afinal, esse nome, além de se enganchar a uma obra, como um nome de autor, como criador de um estilo, ele ainda insufla as palavras enigmáticas do texto com a possibilidade de não passarem de uma gozação que, conforme já destaquei, está enganchada no *joy* que Joyce mesmo não deixou de extrair de *Joy*ce.

---

[37] LACAN. Le sinthome: l'ego de Joyce, p. 3.

[38] LACAN. Le sinthome: l'ego de Joyce, p. 8.

Referências

JACKSON, John Wyse; COSTELLO, Peter. *John Stanislaus Joyce*: the voluminous life and genius of James Joyce's father. New York: St. Martin's Press, 1998

JOYCE, James. *Ulysses*. The corrected text edited by Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. New York: Vintage Books, 1986.

LACAN, Jacques. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan. *Opção Lacaniana*. São Paulo, n. 26-26, p. 5, abr. 2000.

LACAN, Jacques. Le sinthome. *Ornicar? Revue du Champ freudien*: Paris, n. 6, p. 3-20, 1976; n. 7, p. 3-18, 1976; n. 8, p. 6-10, 1976; n. 9, p. 32-40, 1977; n. 10, p. 5-12, 1977; n. 11, p.2-9, 1977.

LACAN, Jacques. Le sinthome: l'ego de Joyce. *Ornicar? Bulletin périodique du Champ freudien*. Paris, n. 11, p. 3, sept. 1977.

LACAN, Jacques. Le sinthome: paroles imposées. *Ornicar? Bulletin périodique du Champ freudien*. Paris, n. 8, p. 14-20, hiver 1976-1977.

LACAN, Jacques. D'une question préliminaire à tout tratiement possible de la psychose. In: _____. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966. p. 531-583.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si:* Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MADDOX, Brenda. *Nora*: the real life of Molly Bloom. Boston: Houghton Mifflin, 1988.

MILLER, Jacques-Alain. Lacan avec Joyce. *La Cause freudienne. Revue de psychanalyse*: Nouveaux symptômes. Paris, n. 38, p. 14, fév. 1988.

MILLER, Jacques-Alain. Le réel est sans loi. *La Cause freudienne. Revue de psychanalyse*: L'obscur de la jouissance. Paris, n. 49, p. 12, nov. 2000.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Graal,1984.

SHLOSS, Carol Loeb. *Lucia Joyce*: to dance in the wake. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

SOLLERS. Joyce et C^ie^. *Tel Quel*. Paris, n. 64, p. 18-19, hiver 1975.

SOUPAULT, Philippe. *Souvenirs de James Joyce*. Paris: Charlot, 1945

Machado de Assis, Dom Casmurro

Ana Maria Clark Peres[1]

> Não basta [...] que um corpo escreva para que haja obra. É preciso, também, que esse corpo possa, ao escrever, se inventar um autor, inventar, com sua obra, uma "coerência textual" e, por que não, uma assinatura, que seja equivalente ao próprio "nome do autor" e que possa circular para além dele mesmo, para além do que ele escreve e, assim, modificar o campo do Outro.
>
> Sérgio Laia

No artigo "A nova geração", de 1879, Machado de Assis assim se refere ao crítico, folclorista, poeta Sílvio Romero: "O autor dos *Cantos do Fim do Século* é um dos mais estudiosos representantes da geração nova; é laborioso e hábil". Mas quanto a vários de seus trabalhos, Machado é contundente: "Faltava-lhes estilo, que é uma grande lacuna nos escritos do Sr. Sílvio Romero; não me refiro às flores de ornamentação, à ginástica de palavras; refiro-me ao estilo, condição indispensável do escritor, indispensável à própria ciência [...]." E ele acrescenta: "Não obstante essa lacuna, que o Sr. Romero preencherá com o tempo [...], os trabalhos citados são documentos louváveis de estudo e aplicação."[2]

---

[1] Professora da Faculdade de Letras da UFMG. Coordenadora do NIPE (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Estilo).

[2] ASSIS. A nova geração, p. 828.

Numa época em que se falava livre e insistentemente de *estilo*, Machado de Assis busca definir essa noção pelo que ela *não é* – flor de ornamentação, ginástica de palavras, fruto de estudo e aplicação – deixando-nos em aberto o que ela poderia ser, mas reivindicando firmemente sua presença em todo escritor e na própria ciência.

Dezoito anos mais tarde, em 1897, a resposta de Sílvio Romero vem sob a forma de artigos inflamados e rancorosos contra Machado de Assis, que teria, a seu ver, um "estilo gago": ele "repisa, repete, torce, retorce, tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum perpétuo tartamudear." Aqui, já deparamos com uma concepção bastante usual de estilo – maneira de escrever – numa perspectiva questionável, aliás: estilo enquanto revestimento formal de um conteúdo preestabelecido. E o crítico irritadiço acrescenta: "Com um punhado de idéias pouco extensas, com um vocabulário que não é dos mais ricos, com uma imaginação sem altos vôos, [Machado] *faz muitas e repetidas voltas em torno dos fatos e das noções* [...]."[3]

Considerado por tantos como o inimigo paradigmático de Machado de Assis, Sílvio Romero não deixa, contudo, de apontar traços fundamentais da escrita machadiana, ainda que as conclusões a que chega sobre a produção do escritor sejam capazes de indignar até hoje os incontáveis amantes dessa escrita. Dentre vários, destaco aqui a *repetição*, isto é, o giro incansável em torno de determinados eixos, por exemplo, a reiterada demanda de um olhar, ponto a que retornarei mais adiante.

Sim, nos estudos críticos daquela época falava-se de estilo, sem pudor. Mas ao se focalizar o autor e (quase sempre) fatos, dados empíricos de sua vida, de sua personalidade, de seu comportamento, e mesmo (ou sobretudo) suas mazelas, privilegiava-se a relação causa/ efeito, num positivismo psicológico em que a vida explicava inteiramente o estilo, e o estilo, a vida. Por exemplo, Machado era gago; portanto, tinha um "estilo gago", segundo Romero. Epilético, teria também um "estilo epilético"?

O próprio Machado de Assis se ocupou intensamente da noção de estilo, e não apenas na atividade crítica, tendo sido, contudo, bem

---

[3] ROMERO. O prosador e seu estilo, p. 122-124. Grifo meu.

mais cuidadoso a esse respeito. Em sua ficção, referências ao termo comumente ganham espaço no discurso de narradores e personagens. No romance, um exemplo marcante é a clássica assertiva do narrador Brás Cubas, aplicável por muitos ao próprio estilo de Machado de Assis:

> [...] o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...[4]

Já no conto, é igualmente inesquecível o encontro amoroso entre um substantivo e um adjetivo, paradigma do estilo, em "O cônego ou a metafísica do estilo", publicado em 1896, em *Várias histórias.* Na instigante narrativa acerca de um cônego que procura as palavras mais adequadas para um sermão, Sílvio, o substantivo, está à cata de Sílvia, o adjetivo. Sempre dialogando com o leitor, o narrador machadiano nos apresenta finalmente sua fantástica descoberta "psicolexicológica" sobre o sexo das palavras, que se "amam umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo".[5]

Mas hoje, passados quase cem anos da morte de Machado de Assis, que continua mais vivo do que nunca em nossa leitura, como associá-lo às questões do estilo?

Um primeiro ponto a se destacar é que podemos enfocar a obra machadiana levando em conta as mais variadas acepções de estilo, e ainda inventar outras; apesar de tudo, como se percebe facilmente, jamais seremos capazes de compreender plenamente o "estilo de Machado de Assis". O que nos cabe, pois, é tão-somente girar em torno dele, realizando, assim, o que para Lacan é, de fato, uma pesquisa. Ora, em seu seminário sobre Joyce, *Le sinthome* [O sinthoma], de 1975-1976, o psicanalista afirma não mais adotar a frase de Picasso – "Eu não procuro; acho"[6] – que tanto o provocara anteriormente, começando

[4] ASSIS. Memórias póstumas de Brás Cubas, p. 583.

[5] ASSIS. O cônego ou a metafísica do estilo, p. 571.

[6] LACAN. Le sinthome. *Ornicar?*, n. 8, p. 14. Tradução minha.

justamente a realizar o que implica a palavra pesquisa: *girar em torno de*.[7] Diante da abertura incessantemente provocadora dos escritos machadianos, o que nos resta também é *voltear*, sem a falsa ilusão de ter atingido seu significado último, de interpretá-los inteiramente. Nada nos resta, enfim, do que a satisfação sempre renovada desses sucessivos giros, a estonteante sensação de nos confrontarmos com o brilho incomum de um objeto exaustivamente trabalhado, depurado, lapidado.

A menção a Lacan não é sem motivo: já há algum tempo, o diálogo com a psicanálise vem animando minhas investigações e foi, sem dúvida, a partir dele que me lancei na instigante tarefa de resgatar e revisitar o estilo na literatura.

Se Freud muito tratou da escrita literária, mas não se referiu especificamente ao estilo, é Lacan quem vem trazer importantes contribuições a este respeito. Não irei me deter aqui em seus inúmeros estudos e proposições sobre a clássica noção, dispersos ao longo de seu ensino;[8] em vez disso, destaco uma assertiva sua extraída do texto "Lituraterra", de 1971, em que ele não trata especificamente do estilo, mas que se torna operacional em abordagens sobre o assunto. Referindo-se a Joyce, articula-o, em alguma medida, ao que ocorre no fim de uma análise, ao afirmar que o autor conseguira ir "direto ao melhor do que se pode atingir da psicanálise em seu término".[9] A partir daí, torna-se possível aproximar o percurso de uma análise do percurso de *alguns* escritores. Se num tratamento analítico, de acordo com Marie-Hélène Brousse, "eleva-se o sintoma à dignidade de um estilo de vida",[10] ou,

---

[7] É bem verdade que, para chegar a tal proposição, Lacan se valeu da etimologia do termo "pesquisa", ou "investigação", em francês: *recherche*, que, por sua vez, nos remete a *chercher* ("procurar", "buscar"), proveniente do latim *circare* ("percorrer"), derivado de *circa*, *circum* ("em volta de", "em torno de"). Cf. BLOCH; WARTBURG. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, p. 127.

[8] A esse respeito, cf., por exemplo, PERES. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita?, p. 23-29.

[9] LACAN. Lituraterra, p. 11.

[10] A afirmativa da psicanalista foi dita em conversa ocorrida em Paris em março de 2003. Tradução minha.

conforme Pierre Malengreau, um sujeito chega ao ponto "em que ele poderá não somente reconhecer, mas também assumir um estilo que lhe é próprio"[11] – não ocorreria algo semelhante no percurso de determinados escritores, que acabam por atingir, creio eu, "a dignidade de um estilo literário"?[12]

Nesse processo, tanto o de uma análise quanto o de algumas escritas literárias, destaco um trabalho crucial, qual seja, a construção do "nome próprio", ou do "nome de gozo". Vale ressaltar que esse nome não se confunde com o próprio nome do sujeito, com o patronímico, correspondendo, diferentemente, a uma "experiência de gozo através da linguagem". Na realidade, ele consiste, segundo Ram Mandil, num "nome que se acrescentaria não como metáfora da presença do sujeito, mas designando a verdade de seus modos de satisfação".[13]

O que ocorreria, então, com Machado de Assis? Seria possível detectar em seu percurso de escritor, notadamente em seus nove romances, a construção de um "nome próprio", de um "nome de gozo" ao qual o autor acabaria por se identificar? Algo extremamente singular, que lhe permitiria afirmar: "Eu gozo assim". No caso de um escritor, um nome que também provoque uma satisfação especial em seus leitores pelo que de sua obra se possa transmitir.

A tese que venho procurando defender é a de que esse "nome de gozo" é justamente "Dom Casmurro".

Faço tal afirmativa não por encontrar semelhanças entre a "personalidade ficcional" de Dom Casmurro, tão ciumento, por exemplo, e a do escritor Machado, levando em conta seus inúmeros biógrafos. Aliás, essa questão sempre desafiou aqueles críticos ávidos em relacionar vida/obra pela via da psicobiografia, obrigando-os a malabarismos interpretativos. Por exemplo, para justificar esse tema do ciúme que, inicialmente, atormenta Félix, de *Ressurreição*, e mais tarde Bentinho, de *Dom Casmurro*, Jean-Michel Massa acaba por "desenterrar"

---

[11] MALENGREAU. Être hérétique de la bonne façon. *La Lettre mensuelle de l'École de la Cause freudienne*, n. 173, p. 16-20. Tradução minha.

[12] Mais adiante retomaremos Machado a esse respeito.

[13] MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 205.

um antigo caso amoroso de Carolina, com quem Machado foi casado durante 35 anos, afirmando que o escritor não ignorava, sem dúvida, que antes de se casar com ele, a mulher "havia sido cortejada, amada, no Porto. O esquecimento, o perdão são dados, mas não terá ficado um espinho, a sombra de uma dúvida, um receio reprimido pela vontade, que ressurgiu transfigurado no tema lancinante do ciúme?"[14]

Diferentemente desse tipo de estudo que se apoia num positivismo psicológico, mas focalizando ainda o autor, procuro seus traços, ou melhor, seu corpo vivo em insistências que perpassam a escrita machadiana do primeiro ao último romance, não sem deixar de me deter em outros de seus escritos. Nessa abordagem, procuro dialogar sobretudo com proposições de Antoine Compagnon e dos psicanalistas Jacques-Alain Miller e Sérgio Laia. Do primeiro, recorto notadamente as expressas em *O demônio da teoria*, no capítulo "O autor", quando ele trata de uma "coerência textual" que equivale à *assinatura* do autor, de "uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de *detalhes sintomáticos* [...] tornando possível uma identificação ou uma atribuição".[15] Dialogando também com Compagnon e, na esteira de Jacques-Alain Miller, que, em *O osso de uma análise*, nos fala dos "restos suplementares que escapam à mortificação [significante] e que são os objetos *a*",[16] e ainda fazendo o autor "renascer das cinzas de sua morte escritural" (numa nítida interlocução com Roland Barthes), Sérgio Laia, por sua vez, nos lembra os

> significantes, formas de encadeamento, escolhas e até impulsos ou "restos suplementares" à palavra que, especialmente por sua insistência, pela repetição que eles fazem incidir sobre os textos, acabam marcando um sujeito, uma obra, diferenciando-os de outros sujeitos e de outros escritos.[17]

---

[14] MASSA. *A juventude de Machado de Assis*, p. 594-595.

[15] COMPAGNON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 78-79. Grifo meu.

[16] MILLER. *O osso de uma análise*, p. 97.

[17] LAIA. *Os escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura. p. 102-105.

Ora, rastrear essas insistências, essa repetição, essas marcas – "detalhes sintomáticos" – em uma obra não deixa de ser uma forma de considerar o real em jogo na experiência literária, ou, em outros termos, não deixa de ser uma maneira de considerar o gozo (satisfação) que afeta o corpo daquele que escreve, gozo esse que se atualiza em cada nova leitura, afetando também o corpo daquele que lê.

No caso de Machado de Assis, que insistências seriam essas? Dentre inúmeras, venho destacando as seguintes, que acabam por se articular, se entrelaçar na trama dessa escrita: a *reiterada demanda do olhar do leitor*; a *busca do casamento perfeito* (não apenas entre um homem e uma mulher, mas também o casamento das palavras, magistralmente ilustrado em "O cônego ou a metafísica do estilo", já citado); *a complexa e instigante relação de Machado com o epíteto, com o adjetivo*.

Senão, vejamos o que ocorre em *Ressurreição*, publicado em 1872.

Já na Advertência da primeira edição, encontramos, por parte do autor, a demanda do olhar do leitor: que este receba seu livro com benevolência e "expressão franca e justa". Do ponto de vista do narrador, são ainda fugidios os apelos, mas ele já quer o leitor por perto, como um amigo capaz de se impacientar e a quem deve explicações que, aliás, tentam anular, dissipar dúvidas, dissolver ambigüidades. Narrativa em 3ª pessoa, *Ressurreição* trata das venturas (poucas) e das desventuras (muitas) de Félix, que, aos 36 anos de idade, ainda solteiro e vivendo romances passageiros, conhece Lívia, sedutora viúva de 24 anos, e por ela se apaixona. Encontros e desencontros, estes sempre movidos pelo ciúme do protagonista, marcam a trajetória do casal. No fim, ele acaba sozinho, pois Lívia se cansa das eternas desconfianças do amado. O enredo, bastante simples, *gira em torno* desse casal, montando-se, assim, desde o primeiro romance de Machado, uma cena que irá se repetir, não sem variações, em quase todos os seus romances: a do casal que se anseia "perfeito", perfeição essa que parece ser atingida por breves instantes, mas que logo se desfaz. O que resta, então, é um personagem confrontado com a perda, vivenciada na solidão, na exclusão, na amargura, e que se torna espectador da "plenitude" desfeita. Nessa montagem, o *olhar* tem papel fundamental: afinal, é por sua via que se atinge a suposta perfeição, precisamente no momento fugidio em que os amantes fundem, harmonizam seus

olhares, *olhando um para o outro*, instante em que "os olhos de ambos [procuram] fundir as duas almas no mesmo raio de luz".[18] Ou então:

> – Ama-me também? Perguntou Félix depois de alguns minutos de mútua contemplação.
> – Oh! Muito! Suspirou a moça.
> – E ambos ali ficaram silenciosos, ofegantes e namorados, nesse êxtase dulcíssimo que é porventura o melhor estado da alma humana.[19]

Ora, se Machado, além de fazer com que seus narradores se ocupem de olhares capazes de "fazer UM de dois", esteve sempre à cata do olhar do leitor, é preciso atraí-lo, sem dúvida.[20] Desde a antiga Retórica, floreios de linguagem são perseguidos para tal: ornamentos que satisfazem e capturam os olhos. Neste trabalho, como já disse, interesso-me especificamente pelos *epítetos*, pelos *adjetivos*.

Bastante curiosa é a relação que Machado mantém com os adjetivos, por exemplo. Em vários momentos de seu percurso de escritor, critica-os, ironizando seu uso, sem, contudo, descartá-los facilmente.[21] Não podemos nos esquecer dos adjetivos que ajudam a compor a frase talvez mais célebre de *Dom Casmurro*, referente a Capitu: a "dos olhos de ressaca, de cigana *oblíqua* e *dissimulada*".

Mas voltemos a seus primeiros romances. Em *A mão e a luva*, a demanda do olhar do leitor já é bem maior no discurso do narrador; quanto ao "casal perfeito", ele acaba se firmando no final, ironicamente: além do encontro de seus olhares, os ambiciosos Guiomar e Luís Alves "se ajustam" "como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão."

---

[18] ASSIS. Ressurreição, p. 179

[19] ASSIS. Ressurreição, p. 139.

[20] Curiosamente, este é um outro ponto levantado oportunamente por Sílvio Romero, ainda que numa perspectiva irônica e depreciativa: "Machado de Assis [...] é do número daqueles que gostam de mostrar seu *savoir-faire*, de fazer entrar pelos olhos dos outros o seu estilo." ROMERO. Ainda o estilista: paralelo com Tobias Barreto, p. 142.

[21] Além de crônicas diversas em que o assunto é tratado, cf., por exemplo, ASSIS. Teoria do medalhão, p. 293.

Enquanto isso, um personagem solitário, excluído, assiste aos festejos desse casamento, envolvido com a tristíssima constatação da perda de sua fantasia de formar um "casal perfeito" com Guiomar. Trata-se de Estêvão (reedição revista de Félix?). Quanto aos adjetivos, eles continuam, abundantes, sendo comum a adjetivação ternária, ao gosto romântico.

Em *Helena*, narrativa recheada de adjetivos, os amantes-protagonistas, Helena e Estácio, também vivem a "plenitude" dos olhares capazes de "fazer UM de dois":

> O que eles disseram um ao outro, com os simples olhos, não se escreve no papel, não se pode repetir ao ouvido: confissão misteriosa e secreta, feita de um a outro coração, que só ao Céu cabia ouvir, porque não eram vozes da Terra, nem para a Terra as diziam eles. As mãos, de impulso próprio, uniram-se como os olhares; nenhuma vergonha, nenhum receio, nenhuma consideração deteve essa fusão de duas criaturas nascidas para formar uma existência única.[22]

Ainda que na narrativa haja raros apelos ao leitor, no final encontramos novamente um personagem solitário, lamentando a perda dessa "plenitude do casal", com a morte de Helena: Estácio.

Em *Iaiá Garcia*, narrativa cheia de adjetivos e sem apelos explícitos ao "leitor", não mais deparamos, em seu desenlace, com esse personagem masculino solitário, excluído, o que nos faz pensar que tudo não passou de um artifício romântico de Machado. Mas eis que o escritor publica *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que inicia as narrativas machadianas em primeira pessoa e traz a marca do experimentalismo, da fragmentação, do "romance poético". O leitor ganha um espaço bem maior do que nos romances anteriores e uma função bastante sofisticada, tornando-se, já, uma espécie de co-autor do livro, ao interromper a narrativa, fazer objeções, decifrar enunciados, satisfazendo-se com o relato. Depois de morto, excluído, portanto, do mundo dos vivos, o narrador Brás assiste ao espetáculo (perdido) da vida, solitário, amargurado, melancólico, sarcástico. Seu relato, marcado

---

[22] ASSIS. Ressurreição, p. 386.

por uma adjetivação binária, parece girar em torno de casais desfeitos: Brás e Marcela; Brás e Eugênia; Brás e Virgília; Brás e Nhã-loló. Em várias ocasiões, o olhar continua desempenhando o papel de instaurar, ainda que por breves instantes e sem o êxtase e a fusão de almas encontrados em *Ressurreição* e *Helena*, a miragem da plenitude do "de dois fazer UM".

Em 1891, Machado publica *Quincas Borba*. A demanda do olhar do leitor persiste, e da plenitude do casal, o "de dois fazer UM", idem, pela via do olhar. Tão belos, os olhos de Sofia não deixam de se fundir com os de Rubião em vários momentos. No final, este enlouquece e, abandonado por todos, excluído, pois, do convívio social, solitário, acaba morrendo: entre outras perdas, perdeu-se também, e para sempre, a fugidia fantasia da plenitude do casal Rubião/Sofia. Aqui, os adjetivos são usados com mais parcimônia, mas sobretudo quando se trata de qualificar os olhos de Sofia, a adjetivação abundante retorna, ternária, como nos primeiros romances.[23]

Chegamos, finalmente, a *Dom Casmurro*, o romance mais conhecido de Machado de Assis. Nele, a demanda do olhar do leitor prossegue, inabalável, sendo que este tem participação fundamental na tessitura do enredo. Quanto à busca do "casal perfeito", via olhar, talvez seja a narrativa que mais a explicite, bem como o fracasso de sua encenação. No início, supõe-se a perfeição quando Capitu e Bentinho fundem seus olhares: "Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... [...] Estávamos ali com o céu em nós. As mãos, unindo os nervos, faziam das duas criaturas uma só, mas uma só criatura seráfica."[24]

Entretanto, no decorrer do relato Capitu não olha mais apenas para seu companheiro de infância e adolescência. No final (ou início, já que este contém o fim), o que resta é um escritor solitário, no qual Bentinho se transformou, que se debruça sobre seu passado e,

---

[23] Da mesma forma que em *A mão e a luva*, em que um casal "perfeitamente unido pela ambição" se forma (Luís Alves e Guiomar), não podemos nos esquecer, em *Quincas Borba*, de outro célebre casal, este "maquiavelicamente perfeito", formado por Palha e Sofia.

[24] ASSIS. Dom Casmurro, p. 823-824.

sobrevivente ao "casal perfeito" desfeito pela suposta traição de Capitu, confronta-se com um olhar perdido, tentando capturá-lo pela via da escrita. Aliás, a escrita machadiana neste ponto é um testemunho da não-existência da perfeição almejada (ou, usando uma nomenclatura lacaniana, da "não-relação sexual", da não-complementariedade entre os sexos), da não-completude também com relação ao casamento das palavras. Senão, lembremos o célebre trecho, no capítulo XXXII, em que o narrador procura uma imagem "exata e poética" para dizer o que foi o olhar de Capitu e se contenta com a expressão "olhos de ressaca", mesmo sabendo que ela não abarca o real do gozo perdido. Curiosamente, os adjetivos prosseguem, binários. Ressalte-se, pois, que não há *o* adjetivo, a Sílvia, que completaria o substantivo, Sílvio, como perseguia o cônego no conto publicado três anos antes. Vale destacar, igualmente, que o título do livro é um epíteto, uma alcunha atribuída ao narrador por um poeta que não recebeu dele as atenções desejadas, epíteto ao qual esse narrador se cola. Aliás, ele próprio especifica seu sentido, afirmando que "Casmurro" é "homem calado e metido consigo mesmo". Já há um bom tempo, os dicionários brasileiros passaram a registrar, além do sentido original – "aquele que é teimoso, implicante, cabeçudo" – este novo, trazido pelo escrito machadiano: aquele que é "ensimesmado, sorumbático, triste".

Não podemos nos esquecer de que, com a publicação de *Dom Casmurro,* Machado consegue atingir uma parceria absolutamente sólida com o leitor. Aliás, em alguma medida, creio ser possível considerar a conhecida frase do narrador do livro como paradigmática da procura do próprio autor: "Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas".[25] Ambos usaram de todos os artifícios para atrair, persuadir o leitor, completá-lo e, se não realizaram esta tarefa impossível, de fato o seduzem, sem tréguas, já há mais de um século.

Em *Ressurreição* tínhamos o projeto de um autor e um tímido narrador buscando a interlocução com o leitor, procurando fazer UM com ele. Em *Dom Casmurro,* já temos um belo caso de amor: em vida, Machado de Assis consegue ser um enorme sucesso de público e de

---

[25] ASSIS. Dom Casmurro, p. 871.

crítica, atingindo o clímax de sua carreira. Sua morte, oito anos após ter lançado *Dom Casmurro*, provoca uma comoção nacional.

Aliás, esse sucesso do romance nunca deixou de ser marcado por leitores de épocas diversas. Trata-se, sem dúvida, do livro mais comentado de Machado, o que oferece mais leituras-escrituras, a meu ver, em sua abertura estimulante.[26] Em minhas investigações venho desenvolvendo a idéia de que o autor lapida sua escrita como se lapida um diamante bruto, num tipo de lapidação "brilhante", facetada, que se abre mais e mais a transparências, acabando por atingir um ponto de opacidade: dessa obra (especificamente de *Dom Casmurro*) poderíamos ter *todas* as leituras, *todos* os sentidos?

Se Machado assim lapida sua escrita, é curiosa a afirmação de Helen Caldwell: "Os brasileiros possuem uma jóia que deve ser motivo de inveja para todo o mundo, um verdadeiro Kohinoor [diamante famoso] entre escritores de ficção: Machado de Assis."[27] Na assertiva de Caldwell, o escritor se torna, pois, o próprio ornamento, ou seja, um diamante.

Concordando com Helen Caldwell, vou além e me aventuro a dizer que, se o adjetivo e o epíteto ocuparam tanto Machado, ele acaba por se identificar a um ornamento, especificamente a um epíteto: ele é casmurro; aliás, Dom Casmurro. Vale repetir que não se trata simplesmente de um nome que se acrescenta como metáfora da presença do sujeito, mas de algo que designa a verdade de seus modos de satisfação, que indica seu modo de gozar, provocando também o gozo do seu leitor. *No meu entender, em determinado ponto de sua escrita, Machado de Assis se torna o ornamento a ser olhado por seu leitor e, com este, forma, enfim, o casamento perfeitamente indissolúvel que tanto almejou.* Machado goza, creio eu, enquanto casmurro,

---

[26] Quanto a este ponto, concordo com João Alexandre Barbosa quando afirma: "[...] não há dúvida de que *Dom Casmurro* [...] é aquela [obra] que, de modo mais transparente, recolhe, por assim dizer, toda a aprendizagem dos dois livros anteriores, consolidando um estilo narrativo que será confirmado pelos dois livros seguintes de 1904 e 1908". BARBOSA. Magias parciais de *Dom Casmurro*. *Cult* n. 24, p. 60.

[27] CALDWELL. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*: um estudo de *Dom Casmurro*, p. 11.

solitário (sem par – "ímpar"?), ensimesmado, obstinado, teimoso (haja vista as repetições que teimam em sua escrita), espectador de uma suposta perfeição perdida. Goza como um casmurro-escritor, não qualquer um, mas o que captura seu parceiro-leitor com a singularidade de seu estilo, aquele que acaba por saber lidar com uma solidão que ultrapassa o isolamento com relação aos semelhantes, a *solidão essencial* tal qual a concebe Blanchot.[28] Goza não como um defunto-autor (Brás Cubas), ou como um louco (Quincas Borba, Rubião), mas como um escritor desejante, vivo, "vivíssimo", na medida em que consegue manipular seu público-parceiro, convencê-lo, enredá-lo, seduzi-lo.

Quando chegamos a esse ponto de identificação, deparamos com uma exigência, uma cifragem de gozo, do autor e, nossa, seus leitores, que giramos sem cessar em torno dessa escrita magnetizante.

No final de *Dom Casmurro*, há, pois, um escritor em torno do casal perdido, casmurro – *intratável* – e mais: um escritor que é "Dom" Casmurro, o "Dom" nos remetendo à "dignidade" do estilo que aí se atinge.[29] O curioso é que, para muitos críticos, a obra é sinônimo de perfeição, justamente quando ela escancara a impossibilidade da perfeição, ou seja, a incompletude (a "não-relação sexual"), transmitindo-nos o real do gozo e provocando, assim, incontáveis, indecidíveis leituras.

Mas no fio do tecido dos enredos machadianos, o que foi feito do "casal perfeito"? Do "fazer UM de dois"? Ora, os últimos romances nos sinalizam seu destino. Machado inventa um novo escritor, Conselheiro Aires, no qual Dom Casmurro se transmuta. Como se sabe, a Aires é atribuída a autoria de *Esaú e Jacó* e do *Memorial de Aires*.

Neste último, encontramos um novo Dom Casmurro rodeando, agora, novos amores, novos casais: há encontros amorosos que se realizam, casamentos que são felizes, ainda que sem a marca da busca

---

[28] Cf. BLANCHOT. *L'espace littéraire*, p. 11-32.

[29] É justamente em torno dessa "dignidade" que também gira o narrador Dom Casmurro em seus embates com o objeto do gozo: "Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da *dignidade do estilo*, o que eles foram e me fizeram." ASSIS. Dom Casmurro, p. 843. Grifo meu.

da perfeição. Por exemplo, Aguiar e Carmo gozam sua união, sua felicidade, mas com uma "ferida": a de não terem tido filhos. O mito de "Tristão e Isolda", do amor impossível, é igualmente subvertido pela via do casal Tristão e Fidélia, que vivem, na existência terrena, seu bem-sucedido encontro amoroso.

Curiosamente, aqui, finalmente, Machado consegue se desvencilhar dos adjetivos ternários ou binários em sua escrita, escasseando ao extremo seu uso. Uma hipótese: porque já se identificou a um epíteto, ao ornamento, não precisa mais usar ornamentos?

Se, como afirma Lacan, alguns autores conseguem ir direto ao melhor do que se pode atingir da psicanálise em seu término, Machado de Assis seria, portanto, um bom exemplo disso, ainda que não possamos negligenciar as diferenças entre o processo analítico e o literário, que marcam a especificidade de cada experiência.

Para concluir, retomo o trecho do livro de Sérgio Laia que funcionou como epígrafe deste ensaio e onde existe o termo "obra", substituo-o por "estilo", a saber:

> Não basta [...] que um corpo escreva para que haja [estilo]. É preciso, também, que esse corpo possa, ao escrever, se inventar um autor, inventar, com [seu estilo], uma "coerência textual" e, por que não, uma *assinatura*, que seja equivalente ao próprio "nome do autor" e que possa circular para além dele mesmo, para além do que ele escreve e, assim, modificar o campo do Outro.

A meu ver, é enquanto Dom Casmurro que Machado de Assis se inventa como autor (ou consolida sua invenção), atingindo, insisto, a "dignidade do estilo". Nessa perspectiva, poderíamos considerar desta forma sua assinatura: Machado de Assis, autor de *Dom Casmurro.* Ou tão-somente: Machado de Assis, Dom Casmurro.

Referências

ASSIS. Machado de. O cônego ou a metafísica do estilo. In: _____. *Obra completa.* Rio de Janeiro, 1997. v. 2, p. 570-573.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurrro. In: _____. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 1, p. 807-944.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v.1, p. 945-1093.

ASSIS, Machado de. Helena. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 1, p. 271-389.

ASSIS, Machado de. Iaiá Garcia. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 1, p. 391-509.

ASSIS, Machado de. A mão e a luva. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 1, p. 197-270.

ASSIS, Machado de. Memorial de Aires. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. I, p. 1095-1200.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 1, p. 511-639.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 3, p. 809-836.

ASSIS, Machado de. Quincas Borba. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 1, p. 641-806.

ASSIS, Machado de. Ressurreição. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1, p. 115-195.

ASSIS, Machado de. Teoria do medalhão. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. v. 2, p. 288-295.

BARBOSA, João Alexandre. Magias parciais de *Dom Casmurro*. *Cult*. São Paulo, n. 24, p. 60-63, jul. 1999.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLOCH, Oscar; WARTBURG, Walther Von. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. 11.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*: um estudo de *Dom Casmurro*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. 2. Reimp. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LACAN, Jacques. Lituraterra. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 11-25.

LACAN, Jacques. Le sinthome. *Ornicar?*, Paris, n. 6, p. 6-10, 1976.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MALENGREAU, Pierre. Être héretique à la bonne façon. *La Lettre mensuelle de l'École de la Cause freudienne*, Paris, n. 173, p. 16-20, juil.-août 1998.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*: 1839-1870 (Ensaio de biografia intelectual). Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise*. Texto estabelecido por Sônia Vicente. Salvador: EBP-BA/Biblioteca Agente, 1998.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita? Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

ROMERO, Sílvio. O prosador e seu estilo. In: _____. *Machado de Assis*: estudo comparativo de literatura brasileira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. p. 121-127.

ROMERO, Sílvio. Ainda o estilista: paralelo com Tobias Barreto. In: _____. *Machado de Assis*: estudo comparativo de literatura brasileira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. p. 141-149.

A escrita da comunidade ou um estilo indígena na literatura do Brasil

Maria Inês de Almeida[1]

Gostaria de pensar um pouco sobre o fato de uma nova prática de escrita se tornar literatura. Essa prática, nomeadamente a produção dos livros de autoria indígena, nas últimas décadas, no Brasil, tem adquirido, com a conjugação de vários elementos, tal visibilidade, que chega a iluminar o passado e o futuro dos usos da linguagem escrita, no meio em que ela acontece. Mesmo a poesia oral dos índios (seus cantos rituais, por exemplo) só se torna evidente, para nosso olhar, no momento em que está sendo lida. Nós não pudemos ouvi-la. E, historicamente, a poesia só passa a fazer parte do acervo literário de determinados povos, quando se torna escrita em suas mãos. Basta lembrar o papel de Homero na história literária da Grécia.

Essas afirmações iniciais, espero que tenham a função de despertar uma questão cultural importante: a escrita praticada atualmente por representantes das comunidades indígenas está produzindo uma espécie de exceção, um desvio, nas margens do

---

[1] Professora de literatura brasileira na FALE/UFMG. Coordenadora do Programa de Extensão Culturas Indígenas na UFMG e do grupo de pesquisa *Literaterras: escrita, leitura, traduções*; em que desenvolve pesquisa (*Escrevendo a voz: produção coletiva de literatura em território indígena*) com a participação de representantes de comunidades indígenas pataxó, krenak, maxakali, xacriabá, pankararu, kaxixó, xukuru-kariri, de Minas Gerais , e de algumas de Rondônia e Mato Grosso. Trabalha no Programa de Implantação das Escolas Indígenas de MG (SEEMG/UFMG/FUNAI/IEF), desde 1996.

sistema literário brasileiro, onde se podem vislumbrar marcas de um estilo que surge. Quero com isso dizer da necessidade de se incluir a produção literária dos índios brasileiros na retomada da discussão sobre o sujeito, a representação e o estilo, no âmbito da literatura brasileira, em função do desenvolvimento de uma crítica literária que nos ajude a abolir certos recalques.

Os textos dos índios, e seus livros publicados, nos fazem enxergar mais uma vez o fenômeno da destituição do sujeito clássico, dono de um suposto saber sobre o literário, em nome da presença do objeto/livro, sendo que esse objeto se dá a perceber a partir da subsistência de uma forma-sujeito, uma entidade representativa, muitas vezes plural, que talvez cumpra o papel do autor.[2] Esse termo serve, no âmbito da pragmática do discurso literário, para substituir o sujeito aparentemente autônomo das sociedades ocidentais, mas que, na verdade, sempre foi fruto de coerções e acordos institucionais. Assim substitui-se, operacionalmente, a idéia de obra literária pela de discurso, porque este conceito "despossui o sujeito falante de seu papel central para integrá-lo nos funcionamentos de enunciados, de textos, cujas condições de possibilidade são sistematicamente articuladas sobre formações ideológicas."[3]

Como afirmou Lacan, ao inverter a fórmula neoclássica de Buffon: o estilo é o objeto e não o homem. Curiosamente, a psicanálise, assim como Freud um dia trouxe a Oswald o totem fundante do Matriarcado de Pindorama, sutilmente nos auxilia a colocar em pauta, na literatura brasileira, o estilo indígena, através da idéia da dessubjetivação: o sujeito se perde no estilo e se reencontra por algum traço, quando a cultura torna-se realmente importante.[4] Perseguir esse traço cultural contribui para que as organizações indígenas definam seus perfis, ainda que sempre moventes: mistura indefinida.

---

[2] Cf. ORLANDI. *Terra à vista.*

[3] MAINGUENEAU. *Pragmática do discurso literário*, p. 178.

[4] Essas idéias sobre as concepções lacanianas do estilo me foram transmitidas em conferência por Eduardo Vidal, psicanalista da Letra Freudiana (Rio de Janeiro), durante o I Colóquio Internacional de Psicanálise e Literatura, realizado em novembro de 1998, na FALE/UFMG, em Belo Horizonte.

Os índios, através de suas publicações, transitam entre as diferenças culturais. O traço que estamos trabalhando para configurar, junto com os índios, é antes um simulacro, uma imagem rebelde sem semelhança interna. Existem tradições culturais diferenciadas, línguas diversas, visões de mundo complexas, que a formação literária contribui para mostrar, às custas, paradoxalmente, de uma certa anulação destas mesmas diferenças. O objeto livro é, portanto, o lugar da reconstrução da memória indígena no Brasil, embora também se construa sobre os escombros da sua história, sobre o esquecimento do seu passado.

O objetivo desta colocação é inserir a questão da literatura indígena na ordem das reflexões sobre a contemporaneidade artística e da infindável discussão sobre a "crise da representação", como se encontram no ambiente acadêmico, no qual pretendo inscrever esse trabalho de pesquisa e produção literária com os índios.[5]

Observando o conjunto das publicações de autoria indígena, é forçoso notar que, desde as capas, seus livros trazem os indícios das tais formas-sujeito se moldando na escrita. São "novas palavras que surgem"[6] e novas imagens que aparecem no horizonte literário. Estes são os objetos visados por este trabalho de leitura, uma vez que eles sobressaem no conjunto das atuais práticas discursivas das comunidades indígenas.

Entende-se por prática discursiva o processo de organização que estrutura ao mesmo tempo os dois lados do discurso – a forma-sujeito e a comunidade. Há uma relação semântica irredutível entre aspectos textuais e não textuais. O que significa que não se pode pensar a comunidade sem o discurso e vice-versa. O objeto definido por esta análise não é simplesmente um discurso, mas uma prática discursiva.

As práticas discursivas, que denomino *a priori* de literárias, vão se configurando a ponto de delinear a sombra de um movimento. A esse movimento dá-se, não gratuitamente, o nome de literatura –

---

[5] O grupo de pesquisa *Literaterras: escrita, leitura, traduções* tem se dedicado a desenvolver métodos que permitam, aos indígenas e estudantes envolvidos nas pesquisas, experiências literárias, tradutórias, em suas próprias línguas, mas também em relação com as línguas hegemônicas.

[6] Cf. ALMEIDA. *Bay – Educação Escolar Indígena em MG*, p. 35.

aventura moderna do pensamento penetrando na linguagem, a experiência da palavra, segundo Blanchot.[7]

A representação, o estilo, a escritura, esses mesmos conceitos que permearam a teoria literária no mundo ocidental, ainda que intensamente questionados na contemporaneidade, sobretudo com a abertura a novos universos de pensamento promovida pela antropologia estrutural, estão na base de uma investigação que pretende trazer para o campo da literatura uma produção que se tem encontrado normalmente no âmbito das ciências sociais.

Ao mesmo tempo, a recente prática da escrita, e sua correlata necessária, a criação literária, por parte dos indígenas brasileiros, podem ser tomadas como a própria historicização da questão indígena. É reinvestigando seu passado que os povos escapam da ambigüidade traumática dos recalques e rejeições inconscientes. A memória histórica, nos locais onde a história foi e continua a ser um combate sem testemunhas, arma a coletividade de forças e decisões novas e lhe permite ultrapassar os dejetos inconscientes da estruturação imposta, autorizando a refletir concretamente sobre a necessidade ou não de determinadas estruturas, como a necessidade da escrita, por exemplo. Parto do pressuposto de que a escrita é estruturante do ser no mundo e de que a memória de que estamos tratando (tanto os escritores índios quanto seus editores) é coletiva e operatória, isto é, política.

Os indígenas brasileiros, através da aquisição e do domínio da escrita, passam a fazer história, enquanto produção de sentidos para a própria ressubjetivação. Não há história sem discurso. E a escrita e seus meios são instrumentos que os índios estão utilizando para configurar suas identidades. Identidades, não como essência, mas resultantes de processos de identificação do sujeito ao complexo de formações discursivas historicamente (ideologicamente) determinadas.

Cada época tem suas experiências significantes, na medida em que seus signos se organizam pelas possibilidades de leitura que vão surgindo. Por que antes não houve literatura indígena no Brasil? A resposta parece óbvia: antes os índios não escreviam. Será que a literatura se vincula necessariamente ao estado escritural da língua?

---

[7] Cf. RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 95.

Genette acredita que os usos não literários da escrita e a existência da poesia oral afastam a hipótese de que a condição para a literatura seja a escrita. Porém seria pertinente lembrar a formulação de Jacques Rancière, quando ele coloca que a questão da literatura não é lingüística, e que a noção de escrita não se reduz à de estado escrito da língua, oposto ao seu estado oral: "A escrita não é o contrário da palavra oral, ela é o contrário da palavra *viva*."[8]

Seguindo as formulações deste autor, compreendo que a grande novidade, no caso da reinserção das comunidades indígenas na cultura brasileira, é a possibilidade, pela primeira vez, de sua palavra ser posta em circulação independentemente da sua presença corporal. Como subjétil, para usar a palavra de Artaud. Nem sujeito, nem objeto, mas estilo, na medida em que se aproxima do suporte, da superfície, ou do material, do corpo único da obra em seu primeiro acontecimento.[9]

Com o estilo – a inscrição do sujeito quando ele se objetiva a ponto de se anular no papel – vê-se, na literatura, a história. Estilo e história: dois campos que, em confluência, produzem o fato literário. Sabemos que o princípio do discurso colonial é reconhecer apenas a importância "cultural" dos índios e desconhecer, apagar, sua participação histórica ou política. "Os efeitos de sentido que até hoje nos submetem ao espírito de colônia são os que nos negam historicidade e nos apontam como seres culturais (singulares), a-históricos."[10] Pode-se também pensar no fato de que a folclorização da literatura indígena cumpre antes o papel de ocultá-la. Para Edouard Glissant (1997), a folclorização é a literatura em suspensão.

Pensemos, por exemplo, no uso escolar dos mitos indígenas, em como suas entidades míticas, desespiritualizadas, sempre foram vistas como personagens do folclore brasileiro (nos livros escolares, as lendas de curupiras, mães-d'água, boitatás, etc.). A passagem destes mitos, do estado de "lenda" para o de literatura, somente se torna fato com o gesto da escrita efetuado pelos próprios índios. A prática escritural re-espiritualiza a entidade mítica, quando recompõe graficamente suas formas rituais.

---

[8] RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 97.

[9] Cf. DERRIDA. *Gramatologia*.

[10] ORLANDI. *Terra à vista*.

No caso da nova prática escritural a que me refiro, a dos índios brasileiros, é interessante observar como ela está se investindo do caráter literário na medida em que vai sendo lida, trafegando de público em público, de aldeia em aldeia, de cidade em cidade. Em suma, é a publicação que torna a escrita indígena, de fato, literatura. Historicamente, são as edições que promovem o fato literário, desde antes do nascimento da imprensa. No caso da América, existe o dado relevante de a imprensa fazer parte de sua história desde o primeiro momento, ou seja, de aqui a literatura se confundir com sua própria impressão.

E o que a faz ser lida é justamente o fato de começar a fazer parte da história do impresso. É então que se afirma o seu estilo, como ranhura, diferença, im/pressão. Não à toa estilo e estilete têm a mesma raiz. Não quero com isso dizer que a literatura indígena tem *um* estilo, um modo único de fazer valer o seu traço. São diversos os seus produtores, mas em geral possuem uma característica básica: não são sujeitos individuais, são coletividades, comunidades. É sobretudo por essa razão que a literatura indígena nasce de uma escrita que é política. Além de instrumento de poder e via real de saberes (que não são próprios da tradição literária), ela serve à constituição estética da comunidade, é a alegoria desta constituição:

> Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. [...] A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições.[11]

Se assim fica entendido o papel da escrita nas comunidades indígenas, considerando seu extrato que interessa aqui examinar – a literatura, pode-se entender a re-divisão como causa e conseqüência da democratização. Como afirma Jacques Rancière, desde o mito platônico do Fedro, a escrita é considerada paradoxalmente como

---

[11] RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 8.

muda e falante demais. Não existindo a voz presente para dar às palavras o tom de verdade, para acompanhá-las, a escrita se liberta do ato de palavra que garante a um *logos* sua legitimidade ("que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados."). Por outro lado, a letra morta da escrita vai circular sem saber a quem se destina, e qualquer um poderá apoderar-se dela, dando-lhe uma voz que não é mais a sua/dela. Outra cena, outra divisão do sensível. Assim é que a escrita, ao separar o enunciado da voz que o legitima, vem embaralhar as relações do fazer, do ver e do dizer, de forma a provocar na comunidade uma perturbação na ordem política.

Essa perturbação atende, desde Platão, pelo nome de democracia. A democracia (regime da escrita) está na base da literatura indígena, como causa e conseqüência. Com esse ponto de vista, entende-se melhor os mecanismos de sua produção, a partir de uma reforma constitucional que reconhece e redivide os quinhões da letra/lei. Alguns grupos são inscritos nos textos oficiais, passando a figurar no regime da escrita, adquirindo maioridade.[12] Se nenhum pai irá doravante garantir a legitimidade de sua fala, por outro lado, essa fala deverá ser incorporada na própria textura da lei (...a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum).

Por caráter político da escrita, compreende-se a sua faculdade de significar sempre mais do que o ato empírico de seu traçado. A escrita significa, ou metaforiza, a divisão e a redistribuição dos discursos e dos corpos que os produzem. Por isso ela nasce da democracia, além de fazer nascer a democracia. Por isso ela está na raiz da idéia da existência de um povo. Quando os índios se põem a trabalhar na sua produção, eles o fazem em nome da fundação de seus fictícios povos. Eles acionam uma divisão na chamada sociedade brasileira, operando cortes no que, até o recente processo em que suas comunidades e suas línguas

---

[12] No caso brasileiro, existe uma estranha contradição entre os avanços da legislação na Carta magna, na Constituição Federal e a legislação específica, por exemplo, a que rege o papel da FUNAI na vida dos índios. Por ocasião da reedição do livro *O povo pataxó e sua história*, pela Editora Global, de São Paulo, os autores pataxós não tiveram autonomia para a venda dos direitos autorais à editora. Sua assinatura no contrato de edição só adquiriria valor legal, caso obtivesse a anuência da FUNAI.

estão sendo reconhecidas pela letra/lei, era considerado (pelo etnocentrismo europeu) uma nação única, um povo único. Os índios, através da escrita, se interpõem na composição totalizadora de um país, cuja ficção iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade se sobrepôs à realidade fraturada.

A literatura indígena terá então a função de figurar essa fratura, recolocando os discursos, quanto à sua paternidade, tanto quanto ao corpo da letra que os transporta. A literatura desfaz uma relação estabelecida entre realidade e ficção, emancipando a letra do seu compromisso com a realidade e com a ficção. A ação literária dos índios devolve sua matéria de ficção (por exemplo seus mitos e histórias), e seus ritmos poéticos (seus cantos profanos e rituais, suas danças), ao estatuto de letra abandonada, letra órfã à procura de um corpo de verdade.

Porque o que se deu historicamente é que a matéria literária das diversas tribos brasileiras – suas realidades, suas ficções, seus ritmos poéticos – foi sistematicamente impedida de configurar literaturas. Os cantos, as histórias de hoje e de antigamente, as falas rituais, as formas que servem para a ligação entre o visível e o invisível, as fórmulas para dizer o indizível: tudo o que poderia se transformar em literatura indígena, desde que fosse escrito em língua indígena, pelos próprios índios, foi expropriado por discursos outros. Discursos cuja paternidade foi assumida pela impostura religiosa e científica de padres catequistas, antropólogos, etnólogos, lingüistas, agentes nas aldeias dos sucessivos governos brasileiros e estrangeiros.

O *logos* indígena se torna, agora – no momento em que o índio empunha os instrumentos da escrita ele mesmo, seu corpo – letra finalmente órfã, em textos de autoria necessariamente coletiva. Esse pensamento, esse *logos* do Novo Mundo, que aqui se confunde com formas de ser, de ver, de dizer, de ouvir, de fazer, o "sentir ser índio" de tantos poemas recentemente escritos, é o novo mito que os índios colocam em circulação, a partir da situação de ter de escrever para garantir a continuidade de suas gerações.

Ter uma língua documentada não é ter um corpo morto, mas uma história, um discurso, uma poética. A primeira palavra coletiva desta poética acaba de ser pronunciada. A escrita da história, pelas mãos dos índios, se embaralha com a escrita literária, sem deixar também de ser instrumento ou tecnologia de sobrevivência material. O fato de ser

produzida num contexto escolar, na sua maioria, com objetivos claramente pragmáticos, como fornecer material de leitura para os educandos, comprova o imediatismo de sua função nas comunidades indígenas.

Mas esse instrumento, há muito descoberto pelos indígenas (desde o Descobrimento do Brasil, pelo menos), permaneceria letra morta se continuasse a não ser pensado por suas comunidades, no processo de se desgarrarem de seus traumas e nascerem por suas próprias consciências. Como diz Edouard Glissant, uma política e uma poética de libertação só podem ser secretadas, não sugeridas. "A linguagem mais enérgica é aquela em que o signo disse tudo antes que se falasse."[13]

A escrita sempre esteve presente no contato entre índios e brancos. Trata-se agora de um processo de recuperação, ou melhor, apropriação de seus meios. Recuperação porque os índios já vislumbraram antes seu papel benéfico, conquanto pudesse continuar a se desenvolver nas suas mãos. Sobretudo materialmente, enquanto tecnologia. Sabemos que as primeiras tipografias aqui instaladas eram operadas pelos indígenas. Apropriação, porque o controle ideológico das máquinas de escrita sempre esteve nas mãos dos brancos.

Nesse processo de apropriação, ocorre um fator novo, que aponta para uma outra configuração da escritura: o pai, o autor, saem de cena para dar entrada a outra forma-sujeito da escrita. É o signo, sempre um ritual antropofágico, em que a singularidade do homem é substituída por um traço, no lugar do autor, que por sua vez era signo do indivíduo. A diferença agora é que, no lugar do indivíduo, e do sujeito, temos a comunidade, no papel de autoria. Para clarear esta idéia, pode-se citar o exemplo dos créditos dados, na maioria dos livros dos índios, aos "Índios fulanos", "Professores sicranos", que figuram como autores.

Não basta dizer que o autor está morto, mas é preciso mostrar o que ocorre precisamente ali no lugar deixado vazio por ele. Não se pode dizer que, no caso indígena, trate-se da morte do autor, como entidade. Trata-se, porém, da sua morte como indivíduo. A autoria indígena se configura através de determinados signos, inclusive extra-verbais, que querem significar a forma de ser dos grupos que ali estão

---

[13] GLISSANT. *Le discours antillais.*

representados. É a apresentação, até certo ponto ritualizada, da comunidade, no sentido que os próprios índios atribuem a este termo: um grupo de "parentes", próximos ou distantes, amigos ou inimigos, ligados por laços de sangue ou não, mas que compactuam para determinados fins; sendo assim um grupo político. E sua literatura faz parte da sua política.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de Almeida (Ed.). *Bay– Educação escolar indígena em MG.* Belo Horizonte: SEEMG, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia.* Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Pespectiva, 1989.

GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais.* Paris: Gallimard, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática do discurso literário.* Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ORLANDI, Eni. *Terra à vista.* Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita.* Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1995.

VIDAL, Eduardo. O estilo é o objeto. In: _____. BRANCO, Lucia C.; BRANDÃO, Ruth S. (Org.) *A força da letra*: escrita, estilo, representação. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

Obra Consultada

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/escrito. *Enciclopédia EUNAUDI.* Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987.

ESTILO, CULTURA, ESTÉTICA

Considerações sobre língua, estilo e cultura

Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen[1]

1. Considerações preliminares

Neste texto apresento algumas reflexões sobre língua, estilo e cultura, do ponto-de-vista de uma profissional da linguagem que esteve, ao longo de sua carreira na área da letras, por uma ou outra razão, distanciada das questões do estilo, talvez por ter optado cedo pelos caminhos do que então me parecia científico, distante do impressionismo, com objeto e método definidos, meta-linguagem formal desenvolvida: a lingüística. Diria que essa "lingüística" não existe mais; a área dos estudos lingüísticos seria melhor comparada a miríades de estrelas, tantas são as correntes que às vezes confluem, às vezes se chocam. Começarei por considerar a língua e a lingüística, o estilo e a cultura, nessa ordem.

A língua se realiza no homem que a fala, e esse homem esteve, está e estará sempre envolvido numa cultura. Daí o elo, o fato inegável: a língua é um fenômeno cultural, embora algumas correntes do pensamento lingüístico tenham, por vezes, obliterado esse fato e considerado a língua como um construto quase independente do seu contexto histórico-cultural de produção e realização.

Dentre essas inúmeras vertentes, desenvolverei meu raciocínio em torno da área da lingüística histórica, uma área que tem raízes na época do comparativismo lingüístico, século XIX, em que os parentescos

[1] Professora titular de Filologia Românica da Faculdade de Letras da UFMG.

entre as línguas foram observados pelos estudiosos da linguagem e tipologias genealógicas surgiram: emergem a família românica de línguas, a indo-européia, etc. Nessa área e seus desdobramentos, vou buscar o que poderia ser considerado "estilo".

A super-generalização é a característica dessa área, uma vez que se lida não com uma língua, mas com famílias de línguas documentadas, bem ou mal, ao longo de séculos. No afã de se classificarem geneticamente as línguas, em ramos e sub-ramos como a família indo-européia: o eslavo, o hitita, o itálico (que por sua vez se desdobra, através do latim, culminando nas línguas românicas atuais), o grego, o indo-iraniano, o germânico, o celta, etc., a distância entre o pesquisador e seu objeto de estudo é grande. As línguas são o objeto e o observador lhe é externo, alheio, mesmo que seja falante de uma dessas línguas ou que conheça muitas delas. Configura-se o pesquisador como um analista isento. Da mesma forma, não se chega ao usuário da língua, ao seu falante, aquele onde a linguagem se processa.

Tento, começando por esse modelo, me acercar das questões do estilo, que no meu entender, é o traço caracterizador/diferenciador do um.

Se o falante – no caso de estarmos interessados na modalidade oral das línguas –, ou o escritor – se estivermos pesquisando a língua escrita – fica fora dos estudos lingüísticos na perspectiva histórico-comparativa, como se chegar ao estilo, "o traço caracterizador do um", como queremos?

Tomemos esse filão: na língua falada, o falante; na escrita, o escritor/escrevente, e levantemos a hipótese de que através desses poder-se-ia chegar ao estilo, esse traço individualizador.

Essa hipótese encontra, tão logo formulada, uma objeção: pensemos num texto medieval, sem autor, num manuscrito sem original, não autógrafo, não idiógrafo; há ainda assim um estilo nesses textos? Ou seja, o traço remete sempre a alguém?

Esse aspecto conduz-nos a considerar o terceiro elemento do nosso título, a cultura, e fecharemos o círculo língua, estilo e cultura, já que a língua é um fenômeno cultural e o estilo uma manifestação individualizante dentro da língua.

A outra hipótese é: a cultura determina tanto a língua, quanto o estilo, embora não totalitariamente. Ou seja, há questões da língua que

transcendem ou não são culturais e há questões do estilo que também não o são. Essa concepção pode ser melhor visualizada nesses círculos concêntricos, que se superpõem mas que permitem como que uma rachadura.

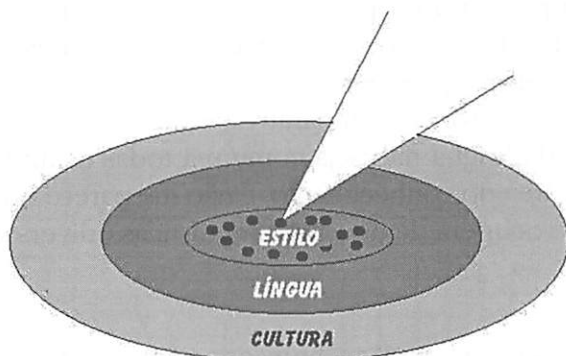



Figura 1: Inter-relações entre língua, estilo e cultura

Observemos que esse traço individualizante, o estilo, estou tratando-o dentro da tradição que o vincula ao uso individual da língua, no veio do que autores como Marouzeau, Chaves de Mello e outros que, de uma forma ou outra, assim o consideravam, com pequenas diferenças entre seus pontos-de-vista, embora saibamos ser esse um enfoque muito tradicionalista, já revisto por muitos. No entanto, como nossa discussão vincula o estilo à língua, ele nos basta no momento.

Os manuais que tratam do estilo consultados, apenas alguns, dentre os mais tradicionais, com um olhar de fora, de observador, tratam do estilo em línguas particulares, mas não do estilo como algo de cunho universalista. Vejam-se os títulos: *Précis de stylistique française*; *Ensaio de estilística da língua portuguesa*; *Estilística da língua portuguesa* e outros. Vale lembrar que a diferença entre estilo e estilística deve ser feita, como colocado por Peres (2001), mas aqui usaremos apenas a palavra "estilo" para designar tanto "estilo" como a disciplina acadêmica "estilística".

Essa talvez a grande diferença entre o que se denomina "estilo" (= estilística) e os estudos lingüísticos. Estes têm necessariamente um compromisso com as realizações da linguagem humana em várias línguas diferentes: flexionais, aglutinantes, isolantes, faladas ou escritas,

majoritárias ou minoritárias, ágrafas, emergentes, em extinção ou extintas. Uma vez que a empreitada do reconhecimento, descrição e classificação de um sem número de línguas não é tarefa trivial, o foco no uso pelo falante ou escritor de uma determinada língua, num determinado ponto no espaço-tempo, embora pertencente ao universo das questões lingüísticas, é dessas um aspecto apenas. Talvez seja essa a causa do distanciamento entre questões de estilo e a lingüística de que nos ocupamos aqui, a histórico-comparativa, e mesmo a lingüística geral. Não que o uso da língua não seja comum a todas as línguas, ele o é, mas como uma área do conhecimento, e não me parece que os estudos sobre o estilo se ocupem de questões lingüísticas universalistas. Ou se ocupam?

2. Retomando alguns pontos bem específicos dos tratados sobre o estilo

Marouzeau (1946) faz uma exposição do que ele chama de "fatos do estilo", partindo dos "fatos de língua", esses, dentro de um quadro da gramática descritiva, tanto da língua escrita, literária, como da língua falada. Segundo o Autor, tal exposição, embora cômoda, é insuficiente para fazer aparecer as significações do estilo, nos seus aspectos essenciais. Para tanto, seria preciso propor uma teoria do estilo que tomasse como ponto-de-partida a atitude do sujeito falante ou escrevente e as necessidades e circunstâncias do enunciado, e que culminaria num tipo de psicologia da linguagem falada ou escrita:

> A atitude do autor do enunciado poderia se definir de uma maneira geral a partir de um tipo de grau zero, tomando como elemento de comparação uma forma de língua tão pouco caracterizada quanto possível, própria a permitir a estrita compreensão sem provocar nem julgamento de valor nem reação afetiva. Em relação a esse estado neutro, ver-se-iam se diversificar os aspectos do enunciado segundo as intenções e impressões do sujeito enunciador, as circunstâncias e as influências às quais esse é submetido.[2]

[2] MAROUZEAU. *Précis de stylistique française*, p. 197.

Prossegue o Autor afirmando que as circunstâncias são as mais fáceis de serem definidas: o estilo é função dos meios que põem à disposição do enunciador o seu grau de "cultura"; um iletrado emprega uma língua pobre e rudimentar, um intelectual uma língua compósita e multiforme (sic).

O estilo é função também do status social, o que não é necessariamente a mesma coisa: um aristocrata, menos cultivado que um intelectual, empregará, no entanto, uma língua mais erudita e mais burilada; um trabalhador, mais ignorante do que um camponês, falará uma língua mais pitoresca e variada. O estilo vai variar segundo as condições nas quais se encontra o autor do enunciado.

O Autor prossegue tecendo considerações sobre as diferenças entre língua falada e língua escrita e sobre o papel do destinatário do enunciado. A consideração do interlocutor desempenha um papel essencial: a língua das confidências familiares, a língua do diálogo, cada um dos interlocutores tentando impressionar o outro... a fala em público, entrando nas questões da arte da oratória. Para o que escreve, o público imaginado não é menos importante.

Na mesma esteira de Marouzeau colocam-se os autores que se ocuparam da língua portuguesa, e cito aqui apenas dois, Lapa (que segue Bally, Amado Alonso e Spitzer) e Chaves de Melo, que tive oportunidade de examinar com mais detalhe. Desses autores, que segundo uma base estruturalista consideram o estilo dentro das questões lingüísticas ou de uso das línguas, como colocado anteriormente, são claramente evidenciadas:

a) uma preocupação pedagógica, prescritivista (*arts d'écrire*) sobre o que o usuário da língua pode dela extrair. Segundo Hatzfeld (1955) os manuais de estilo partem todos da premissa da educação do gosto literário e "com admirável habilidade essas obras tratam de apresentar normas para um estilo elegante e cânones para uma linguagem artística que permitam a alguém apreciar os méritos dos bons escritores";

b) uma centralização em torno do *emissor/usuário* – estou evitando colocar falante/escritor/escrevente – para não me ater propositadamente às questões do estilo da língua escrita, e deixar esse aspecto mais em aberto – por um lado e do efeito almejado na figura do ouvinte/leitor/público, *receptor/destinatário*;

c) uma centralização nas questões da língua escrita literária ou da oratória. Muito pouco se diz ou se exemplifica sobre questões do estilo na língua falada, embora conceptualmente, partindo de Saussure, se separe entre língua e fala, sendo essa última a realização da primeira e dando chance, portanto, a que questões de realização da língua, entidade abstrata, no indivíduo, sejam colocadas.

Hatzfeld (1955) menciona Bally para quem possuem estilo não somente as produções literárias, como também a língua comum e a fala individual despojadas de elementos artísticos. Esse último pontua os elementos emocionais e expressivos da língua corrente (Bally vem antes de Vossler e Spitzer, seguindo Gröber) e baseando-se na distinção saussureana de *langue* e *parole*. Segundo Hatzfeld a fórmula de Bally que revolucionou a Estilística tornando-a um ramo da lingüística e não mais da literatura reza assim: "A estilística... estuda os fatos da expressão da linguagem do ponto-de-vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão de fatos da sensibilidade pela linguagem".

Os aspectos levantados acima, parece-me, são suficientes para meu objetivo aqui, de avaliar, ainda que no escopo de um texto curto, as relações entre língua, estilo e cultura. Vimos que o estilo está na língua – pelo menos depois de Saussure – e essa, por sua vez, inserida na cultura. Trataremos desse aspecto em seguida. Mesmo que queiramos manter o estilo como conceptualmente ligado à língua, as críticas acima se mantêm, ou seja: o foco no emissor/receptor; o fato de ocupar-se primordialmente da língua escrita literária e da oratória, e o tom prescritivista.

3. Língua e cultura

Para explorar as questões de língua e cultura faz-se necessário que abordemos essa relação em uma outra língua que não a nossa materna. Se possível, em uma língua também tipologicamente distante do português.

Trago, então, algumas questões onde a relação língua e cultura se tornam mais evidentes, como nos estudos de Becker (1988) sobre línguas como o malaio, pertencente ao grupo das línguas malaio-polinésias.

Como falante de inglês ele vai ensinar semântica na Malásia e se depara com situações intransponíveis, embora compreendesse o malaio. Não tinha, no entanto, fluência. Sua comunicação com os estudantes estava longe de ser satisfatória e se sentia freqüentemente "por fora" da agenda desses em termos de comunicação. Segundo ele, faltava-lhe o "texto prévio" comum àquele grupo e àquela cultura. Postula, seguindo Ortega y Gasset, que as línguas se constituem de exuberâncias e silêncios, sendo que os silêncios, muitas vezes, no caso de se ser o aprendiz de uma língua estrangeira, são culturais, são a ausência de textos prévios. Conta então a interessante estória do "Barishnikov de Bali", um bailarino que fazia sucesso na sua turnê pelo Ocidente.

O bailarino foi entrevistado pelo *New York Times* e a primeira pergunta que lhe foi feita foi: "Quantos anos você tem?" O intérprete adiantou, perante a fisionomia perplexa do bailarino: em Bali a idade cronológica, medida em anos, não interessa. O passaporte do dançarino declarava 17 anos, o que parecia inverossímil. Outros diziam que tinha 12, outros 13. Foi esse apenas o começo da questões de idade e tempo.

Segue a segunda pergunta: "Quantos anos você tinha quando começou a dançar?" Ao que o bailarino perguntou: "Dez?", querendo colaborar. "E quanto tempo você estudou dança?", prossegue o entrevistador. "Estudou?", respondeu o bailarino. O intérprete disse que 6 meses e que, em Bali, seis meses podia ser muito para uma criança. "E você treina todos os dias?" "Todos os dias? Só quando tenho de dançar em algum lugar."

"O que você quer ser quando crescer? Um dançarino?" Silêncio. Ao que o intérprete explicou: não se pode fazer uma pergunta dessas a um indonésio. Na verdade, não seria somente mal educado formular essas perguntas a um indonésio, mas também não se poderia perguntar o que somente Deus saberia responder. Não há possibilidade nem de se dizer "eu" em balinês.

O que o entrevistador encontrou foi o silêncio, uma vez que ele não partilhava dos textos prévios daquela cultura. Segundo Becker (1988), essa ausência de memória do pesquisador de campo, que é a posição em que ele se encontrava, essa uni-dimensionalidade, é que cria a necessidade de gramáticas e dicionários. A linguagem para ele não é algo abstrato, um código sem tempo. A alternativa é considerar a linguagem como um processo social sem fim, em que nos orientamos

e reorientamos em relação a um ambiente mutante. Há uma linguagem comum na medida em que partilhamos textos prévios.

Vimos, portanto, com esse exemplo, a indissociabilidade entre língua e cultura, através de uma língua e uma cultura muito distantes da nossa. Na nossa própria língua essa relação íntima seria mais dificilmente percebida. Mas ela existe, daí podermos associar língua e cultura intimamente e podermos falar de língua, estilo e cultura, como era nosso intento.

4. Para finalizar

Voltemos agora, para finalizar, à questão geral que perpassa nosso texto: onde se dá a relação entre língua /lingüística, estilo e cultura?

Num primeiro momento falamos do estilo como uso, escolha dentro de uma língua, mas deixamos vários aspectos inexplorados, tais como: onde entra o estilo nos estudos de tradição da lingüística estruturalista e pós-estruturalista, que não incorporou o sujeito em suas descrições? O que acima chamamos emissor/receptor é que equivaleria ao âmbito de atuação do sujeito.

Da mesma forma, onde entra a cultura nos estudos lingüísticos atuais? Na que se manifesta sob a forma da sociolingüística, por exemplo. Outras sub-áreas dos estudos lingüísticos também estabelecem essa relação entre língua e cultura, como o estudo da extinção de línguas ou da onomástica (toponímia e antroponímia), mas devido à escassez de tempo ficamos apenas com a sociolingüística que tem relação estreita com a lingüística histórica (ponto-de-partida da nossa discussão), por tratar da variação e da mudança lingüística em qualquer tempo ou comunidade de fala.

Labov, o grande sociolingüista norte-americano, utiliza a palavra *style* quando se refere a modalidades de fala: mais tensa, cuidada e fala coloquial, informal. Para outros traços não usa *style*. As outras categorias, de que nos fala Marouzeau, por exemplo, ao tratar do estilo, tais como a relação entre o status social do falante e o seu uso lingüístico, como um traço definidor do estilo, essa é tratada na sociolingüística como uma variável social em função da qual e de acordo com a qual as línguas variam. Assim, as línguas vão variar de acordo com e em função de graus de escolaridade, do letramento, do grupo étnico, idade, sexo/gênero e

outros fatores de natureza social. Em todas essas abordagens o analista está fora do objeto analisado e muito pouco se aproxima do âmbito emissor/receptor: o analista não entra nesse circuito.

Não podemos nos esquecer, no entanto, de citar a sintaxe chomskyana como um exemplo da imisção do sujeito na análise lingüística. Nas primeiras vertentes da sintaxe gerativa o lingüista colocava-se na posição de falante e analisava sua própria fala na tentativa de se atingir os universais da linguagem. Dentro desses procedimentos acontecia quase que a perfeita fusão entre sujeito e objeto. Esses procedimentos levaram a sérias limitações no que se refere às línguas particulares e hoje mesmo os seguidores de Chomsky já trabalham com dados reais de língua, efetivamente proferidos por alguém num contexto específico, datados e contextualizados.

Romaine (1982) em sua lingüística sócio-histórica estabelece uma relação quantitativa entre o que ela chama de categorias estilísticas, a saber, prosa e verso, sendo que a prosa se subdivide em nacional, local, narrativa e epistolar e complexidade sintática. A complexidade das estruturas é que é a variável sob investigação: em alguns estilos a complexidade sintática é maior, em outros, menor. Nessas análises sociolingüísticas fala-se de um estilo ou de estilos, como vimos, mas o usuário da língua, como sujeito, nelas não entra.

Depois de longos anos, principalmente no Brasil, em que os estudos lingüísticos se centraram na língua falada, a lingüística histórica, a partir dos anos 80, chamada nessa época de "a fênix renascida", coloca de novo em cena a língua escrita, absolutamente necessária para o acesso a línguas antigas, não mais faladas de períodos anteriores à gravação, ao filme, televisão, etc, enfim todos os recursos tecnológicos de que dispomos hoje para gravação da voz e registro de imagens. Aí se reconhecem gêneros – prosa, verso, prosa legal, prosa não-legal, prosa literária, não-literária; estilos: formal, informal e mesmo estilos de leitura: leitura de texto; leitura de listas de palavras; leitura de pares mínimos.

À guisa de conclusão, voltamos ao ponto-de-partida e reafirmamos, dentro do raciocínio desenvolvido, a indissociabilidade entre língua, estilo e cultura, embora não tenhamos chegado a abordar as questões do usuário da língua como sujeito. Longe de ser uma conclusão, esperamos ter contribuído para levantar alguns pontos relevantes à reflexão sobre estilo.

Referências

BECKER, A. On the difficulty of writing: silence, mimeo. 1988.

CHAVES DE MELO, Gladstone. *Ensaio de estilística da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

HATZFELD, H. *Bibliografia critica de la nueva estilistica, aplicada a las literaturas románicas,* Madrid: Gredos, 1955.

LAPA, M. Rodríguez. *Estilística da língua portuguesa.* Lisboa: Seara Nova, 1945.

MAROUZEAU, J. *Précis de stylistique française.* Paris: Masson et Cie, Ed., 1946.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita? Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

ROMAINE, Suzanne. *Socio-historical linguistics – its satus and methodology.* London: CUP, 1982.

A antropofagia ritual e o matriarcado em Oswald de Andrade: algumas considerações

Sérgio de Castro[1]

De imediato, algumas dificuldades se colocam para nós, visto que nos interessa aqui levantar, a partir de um referencial teórico fornecido pela psicanálise, algo que possamos chamar de um estilo na visão de mundo antropófaga proposta por Oswald de Andrade. Isto porque, como veremos a partir dos textos que tomei como referência, ele dirá que nos apresenta ali "a consideração da antropofagia como uma *Weltanschauung*".[2] Em inúmeros trabalhos, Freud dedicou-se a discutir esse termo que ele considerava "um conceito especificamente alemão, cuja tradução para línguas estrangeiras certamente apresenta dificuldades". É o próprio Freud quem dirá:

> Em minha opinião, a *Weltanschauung* é uma construção intelectual que soluciona todos os problemas de nossa existência, uniformemente, com base em uma hipótese superior dominante, a qual, por conseguinte, não deixa nenhuma pergunta sem resposta e na qual tudo o que nos interessa encontra seu lugar fixo. Facilmente se compreenderá que a posse de uma *Weltanschauung* desse tipo situa-se entre os desejos ideais do ser humano.[3]

---

[1] Psicanalista, membro da Escola Brasileira de Psicanálise. Mestre em Estudos Literários pela UFMG.

[2] ANDRADE. A crise da filosofia messiânica, p. 77.

[3] FREUD. A questão de uma *Weltanschauung*, v. 22, p. 193.

Ora, o que passará a nos interessar aqui, portanto, será a tentativa de encontrar, nos textos de Oswald que analisarei, não respostas (visto ser próprio de uma *Weltanschauung* "não deixar nenhuma pergunta sem resposta"), mas perguntas que poderão, eventualmente, ser deixadas em aberto. É que um estilo, distintamente do Ideal, dirá respeito à relação de cada um com o que, em psicanálise, chamamos de objeto da pulsão. Será, então, que, mais além do que pode propor uma *Weltanschauung* – mas partindo de uma que nos foi apresentada detalhadamente –, poderemos vislumbrar alguma pergunta que vise ao que, de tal sistema, se articule ao real?

Partindo de dois textos tardios de Oswald de Andrade, ambos do início da década de 1950, pretendo retomar alguns termos do que terão sido os substratos da "caldeirada mitoantropológica do matriarcado", bem como da "anárquica e inventiva utopia antropófaga", em designação proposta por Augusto de Campos.[4] É o próprio Oswald quem vai nos dizer que há no ensaio "A crise da filosofia messiânica" a consideração da antropofagia como uma *Weltanschauung*, que, justamente, ele tratará então de dissecar e elucidar. Tal *Weltanschauung* será aproximada por mim do que Augusto de Campos, na citação que acabo de fazer, chama de mito. O outro texto que tomo como referência é também um longo ensaio, publicado postumamente, intitulado "O antropófago" e que, escrito em linguagem coloquial, fornece também preciosos elementos para a elucidação desses termos fundamentais do, se me permitem dizê-lo, pensamento oswaldiano. É que me interessa aqui privilegiar exatamente o viés conceitual presente, desde muito cedo, na produção oswaldiana e claramente formulado em sua produção tardia. E será a partir daí que talvez possamos retirar algum elemento de um estilo oswaldiano, sempre levando em conta as observações que fiz inicialmente.

No ensaio "O antropófago", o último depoimento de Oswald sobre esse seu par poético/conceitual, a saber, o matriarcado e a antropofagia, três autores são indicados por Oswald que terão sido cruciais para a elaboração de seu pensamento. São eles: Nietzsche, Marx e Freud, nos quais, em conferência tendo precisamente os nomes

---

[4] CAMPOS. Notícia impopular sobre "O homem do povo".

dos três por título, Michel Foucault localizou a grande tendência hermenêutico-interpretativa produzida no ocidente em meados do século XIX e início do XX. Cremos que com isso podemos afirmar algo como um desejo interpretativo presente em Oswald e que, muitas vezes, não se deixava apreender nitidamente numa poética marcada por uma espontaneidade de *flashs.*

Mas retomo agora elaborações presentes em "A crise da filosofia messiânica". Trata-se de texto com pretensões acadêmicas em que, diferentemente do outro citado, seu acabamento formal é extremamente cuidado. Na verdade, temos ali a apresentação de uma tese – justamente a do matriarcado e a da antropofagia – organizada e sistematizada para a apresentação em concurso, que acabou por não se realizar, da cadeira de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Num primeiro plano predomina, então, uma profusa argumentação filosófica, antropológica, científica e pseudo-científica, que articula vorazmente, com grande liberdade, conceitos e temas das mais variadas procedências, urdidos, no entanto, de tal forma, que a verve poética do autor várias vezes se manifesta. Na verdade, encontramos nesse ensaio um convincente e elaborado exemplo da referida "caldeirada mitoantropológica" a que se refere Augusto de Campos. Para melhor situá-lo, é preciso considerar uma instigante questão ali presente – ou ausente – que me parece crucial.

Trata-se de texto que, visando a elucidar o que seria a *Weltanschauung* antropófaga e matriarcal, não faz nenhuma referência[5] ou propõe qualquer debate, tão típicos e presentes no amplo espectro político e ideológico do modernismo brasileiro, sobre uma identidade nacional. Nem uma palavra ou alusão a Brasil, brasilidade, enfim, ao nacional. Parece ter sido esse um dos termos elididos por Oswald na retomada tardia da antropofagia – retomada em que tais textos, justamente, serão talvez o ápice –, após a célebre crítica "o sarampão antropofágico" no prefácio de *Serafim Ponte Grande,* quando, então, Oswald engaja-se em longo período de militância político-partidária de orientação marxista.

---

[5] Note-se que nenhuma referência aparece também no outro texto citado, sendo que ambos, como indiquei, são os grandes e abrangentes ensaios produzidos por Oswald no final de sua vida.

Entretanto, é importante observarmos que, mesmo em tal período de militância, várias menções à antropofagia aparecem. Elas são ambíguas e, ao que tudo indica – e esse me parece um ponto importante –, Oswald aproximou a antropofagia do nacional-socialismo. Cito duas:

> A Antropofagia, sim, a Antropofagia só podia ter uma solução: Hitler! No entanto os integralistas cristianizaram-se. É ininteligível! Eles cantavam o bárbaro tecnizado! E o que é o bárbaro tecnizado senão Hitler?[6]

> No entanto, que fizeram os pastores cegos do individualismo [que são justamente os nazistas]? Utilizaram a ciência e a técnica para blindar suas legiões antropofágicas [...].[7]

Além disso, encontramos também no Oswald marxista referências a Rosemberg, que, portanto, ele leu. É sabido que seu período de engajamento no Partido Comunista Brasileiro (de 1931 a 1945) coincide com o apogeu e o declínio do nazifascismo europeu. E em texto que comenta Rosemberg – o grande ideólogo nazista e autor de *O mito no século XX* – encontramos afirmações de que um mito será "a potência de reunião das forças e das direções de um [...] povo",[8] a potência de uma identidade subterrânea, invisível, não empírica. O que deve ser compreendido antes de tudo, explicam-nos os autores de *O mito nazista*, como a oposição a uma identidade geral desencarnada do que Rosemberg denominava os "absolutos sem limites".[9] Estes, por sua vez, serão todos os sujeitos da filosofia, como o de Descartes ou de Marx. Contra essas identidades abstratas, o mito designaria a identidade como diferença própria e sua afirmação, na análise de tais autores. São os mesmos filósofos que, ainda comentando o livro de Rosemberg (como também o *Mein Kampf* de Hitler), afirmarão que o mito pode ser definido como um "aparelho de identificação e um instrumento

---

[6] ANDRADE. Chão, p. 210.

[7] ANDRADE. Delírio da técnica, p. 50.

[8] LACOUE-LABARTHE & NANCY. *O mito nazista*, p. 49.

[9] ROSEMBERG *apud* LACOUE-LABARTHE & NANCY. *O mito nazista*, p. 49.

mimético".[10] Será numa Grécia mística, prosseguem eles, numa Grécia dos mistérios órficos e da tragédia, numa Grécia remota de um dionisíaco e vingativo direito materno,[11] segundo Bachofen (essa referência teórica é fundamental em Oswald, justamente na idéia do matriarcado), que a Alemanha de então, carente de uma identidade nacional, por especificidades de sua própria história, procurará criar a sua, através da construção do mito nazista. Tais referências a uma Grécia arcaica, dionisíaca e dos mistérios – tanto quanto inúmeras outras presentes em Rosemberg –, Oswald, se as explicita nos textos citados, já as tinha incorporado em sua visão de mundo antropofágica. Ao se dar conta de que muitas das premissas teóricas da antropofagia (e do matriarcado) se aproximavam perigosamente do *corpus* ideológico nacional-socialista, parte para uma manobra ousada e surpreendente: ao invés de abdicar de tais referências, como, aliás, já havia feito uma vez, ele abdica agora, e radicalmente – nessa sua retomada de uma visão de mundo antropofágica –, do nacional. Oswald, estamos certos disso, percebeu os impasses e os horrores a que toda elucubração nacionalista poderia conduzir.[12]

No entanto, creio podermos localizar o movimento mesmo de elaboração do mito a que se refere Augusto de Campos, e que tento retomar aqui, no influxo inicial do próprio modernismo brasileiro. Tais tentativas não terão sido um privilégio oswaldiano. Uma citação de Octávio Paz pode elucidar algo da questão:

> Os poetas "modernistas" rompem bruscamente com o modelo peninsular. Mas não voltam seus olhos em direção à sua terra e sim em direção a Paris. Partem em busca do presente. Os primeiros escritores hispano-americanos que tiveram consciência

---

[10] LACOUE-LABARTHE & NANCY. *O mito nazista*, p. 64.

[11] Segundo Bachofen, essa referência teórica é fundamental em Oswald, justamente na idéia do matriarcado.

[12] Podemos também supor – e temos elementos para tal, mas que escapam aos objetivos deste artigo – que Oswald, na década de 1920, a despeito da espontaneidade e da, muitas vezes, ingenuidade alegadas a respeito de sua produção poética, já dispunha de vários dos termos conceituais que elucidará inteiramente somente na década de 1950.

> de si mesmos e de sua singularidade histórica formaram uma geração de desterrados [...]. Queriam estar "ao corrente", estar dentro da corrente universal [...]. Mais com imaginação do que com a memória alguns entreviram uma natureza imensa e, perdidas entre a selva e os vulcões, ruínas de civilizações brilhantes e cruéis. A literatura de evasão não tardou em tornar-se literatura de regresso. A verdadeira aventura estava na América [...]. Desenraizada e cosmopolita, a literatura americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, inventa-a.[13]

Em tal invenção, como a procura de uma intangível origem, localizamos o movimento de produção do referido mito. E que não será, absolutamente, como a própria citação de Octavio Paz elucida, uma característica exclusiva de Oswald de Andrade. Ao contrário, o olhar retrospectivo que tentamos lançar permite que compreendamos a proximidade conhecida de diversos matizes de nacionalismo (mas, sobretudo, na tentativa de elaboração de identidades nacionais ou definições de "brasilidades" várias) de um Cassiano Ricardo ou um Plínio Salgado e de um Oswald de Andrade. Aproximação, aliás, que o próprio Oswald promove na citação que fiz de seu romance *Chão*. Ali, é um major integralista quem defende as teses antropofágicas. Ou mesmo a presença de um Marinetti, no início de nosso modernismo, que coincide com o início do século – a corrente universal de então –, que Eric Hobsbawn chamou de o mais curto e sangrento da história da humanidade.

O que importa nessa digressão que faço é o fato de Oswald, uma vez feita a tentativa de abandonar tal *Weltanschauung* (e tentativa sustentada em fortes argumentos, como vimos), ao contrário, e surpreendentemente, a ela retorna – ou ela a ele –, mas modificando-a ao descaracterizá-la como nacional ou brasileira. É, portanto, o Pindorama que desaparece das formulações tardias do mito e da utopia oswaldiana. Aqui será um sujeito abstrato quem surgirá numa construção que pretenderá ser também uma filosofia da história, que, seguindo uma certa orientação hegeliana (mas não só), afirmará:

---

[13] PAZ. Literatura de fundação, p. 128-131.

> 1º) Que o mundo se divide na sua longa história em: Matriarcado e Patriarcado, 2º) Que correspondendo a esses hemisférios antagônicos existem: uma cultura antropofágica e uma cultura messiânica, 3º) Que esta, dialeticamente, está sendo substituída pela primeira, como síntese ou terceiro termo, acrescentada das conquistas técnicas.[14]

Da apresentação dessa "tese", que na verdade comporta treze tópicos, podemos depreender a afirmação da existência de um matriarcado primevo e remoto que foi, ele também, inicialmente situado no Brasil tanto quanto sua contrapartida, a antropofagia. Tais termos serão, portanto, sob a designação genérica de "cultura matriarcal-antropofágica", universalizados. O matriarcado e a antropofagia serão, assim, termos (eventos históricos no mito) de alcance rigorosamente universais. Deles restará uma estratégia de posicionamento diante do Outro, que escrevo, como um dia propôs Lacan, com maiúscula. Esse posicionamento diante do Outro consistirá na formulação de uma metáfora – muito distante, então, de qualquer estratégia racista/segregacionista –, que consistirá, basicamente, em demonstrar que a "relação entre grupos étnicos, sociais e religiosos diferentes pode se dar por uma assimilação sem hegemonias e onde, a uma assimilação da diversidade, não será necessária sua negação".[15] Mas é bom lembrar que estamos aqui, e ainda, no bojo de uma *Weltanschauung* que propõe, como vimos, sempre soluções.

No que concerne ao objeto – que podemos tomar como um subproduto de tal operação metafórica, visto que a metáfora, ou a linguagem, não recobrirá todo o real –, talvez encontremos um lado mais instigante da proposta oswaldiana. É que aqui nos perguntamos sobre o que poderia ser uma estratégia metonímica para, no âmbito de uma visão de mundo antropofágica, lidar com as sobras de tal operação metafórica. A pergunta não me parece inteiramente fora de propósito, posto que o próprio Oswald, em "A crise da filosofia messiânica", se detém na distinção entre antropofagia e canibalismo. Dirá ele ali:

---

[14] ANDRADE. A crise da filosofia messiânica, p. 128.

[15] FINAZZI-AGRÒ. A identidade devorada, p. 625.

> [a antropofagia] "pertence, como ato religioso, ao mundo espiritual do homem primitivo. A ela se contrapõe o canibalismo, que vem a ser a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos.[16]

Talvez possamos indicar aqui uma tênue metonímia – "auratizada" por seu revestimento metafísico religioso (uma função cumprida pela própria *Weltanschaunng*) – numa cultura matriarcal que, segundo Bachofen, terá sido especialmente de exaltação erótico-espiritual.

É que a antropofagia ritual a que se refere Oswald consistia em ingerir, com finalidades místico-espirituais, pedacinhos de carne humana, como quem toma uma pequena parte pelo todo. Não será aqui que poderíamos depreender algo a respeito de um estilo em Oswald de Andrade? É uma pergunta que acaba por se manter...

Referências

ANDRADE, Oswald de. O antropófago. In: _____. *Estética e Política.* São Paulo: Editora Globo, 1991. p. 233-284.

ANDRADE, Oswald de. Chão. In: _____. *Marco zero II.* São Paulo: Editora Globo, 1991. p. 210.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias.* 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 75-135.

ANDRADE, Oswald de. Delírio da técnica. In: _____. *Ponta de lança,* Editora Globo, 1991. p.50.

CAMPOS, Augusto de. Notícia impopular sobre "O homem do povo". In: _____. *O homem do povo.* Coleção completa e inédita do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão, Imprensa Oficial do Estado, 1984. p. 9-12.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A identidade devorada. In: ROCHA, João César de Castro (Org). *Nenhum Brasil existe.* Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003. p. 615-626.

---

[16] ANDRADE. A crise da filosofia messiânica, p. 77.

FREUD, Sigmund. A questão de uma *Weltanschauung*. In: _____. *Novas Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise*. Trad. Jayme Salomão, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 193-220. (Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.22).

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Trad. Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2003.

PAZ, Octavio. Literatura de fundação. In: _____. *Signos em Rotação*. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p.125-131.

A questão do estilo em Theodor W. Adorno

Rodrigo Duarte[1]

Desde o século XVIII a discussão sobre o estilo é um tópico obrigatório em tratados de estética filosófica. Já Kant aborda o tema na sua *Crítica da faculdade do juízo* e, posteriormente, todos os autores de algum modo ligados à tradição crítica por ele iniciada dedicaram parte de sua obra estética à reflexão sobre o estilo, de Goethe a Hegel, passando por Schiller e Jean Paul.[2]

Embora a noção de estilo tenha sofrido um certo desgaste na segunda metade do século XIX, em várias estéticas do século XX ela assume um papel importante, mesmo que mitigado por um certo distanciamento com relação ao sentido originário, no qual o estilo é abordado acriticamente. Um exemplo eloqüente da apropriação do conceito de estilo pelas estéticas filosóficas mais recentes encontra-se na obra de Theodor W. Adorno, em cuja grande extensão encontram-

---

[1] Professor do Departamento de Filosofia da UFMG, autor, dentre outros, dos seguintes livros: *Marx e a natureza em 'O capital'* (Edições Loyola, 1986), *Mímesis e racionalidade – a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno* (Edições Loyola, 1993), *Adornos – nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano* (Editora UFMG, 1997), *Adorno/Horkheimer e a Dialética do esclarecimento* (J. Zahar, 2002) e *Teoria crítica da indústria cultural* (Editora UFMG, 2003).

[2] GOETHE. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, p. 77 *et seq.* ; HEGEL. Vorlesungen über die Ästhetik, p. 376 *et seq.*; SCHILLER. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, p. 639 *passim*; PAUL. Vorschule der Ästhetik, p. 54 *passim.*

se várias abordagens do assunto, desde o período de consolidação do seu pensamento até sua maturidade. Tendo em vista os diversos momentos da discussão feita por Adorno sobre o estilo, proponho-me a analisá-la primeiramente na *Dialética do esclarecimento* e, em seguida, em sua obra posterior, principalmente na *Teoria estética*. Numa terceira e última parte deste texto, exemplifico o ponto de vista adorniano sobre o estilo em função de dois objetos específicos: o estilo barroco e o estilo tardio de Beethoven.

1. O estilo na *Dialética do esclarecimento*

No período "de consolidação" do pensamento adorniano, destaca-se a obra em comum com Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, mais especificamente o capítulo sobre a indústria cultural, no qual, em sua apropriação crítica, o estilo aparece como elemento de comparação entre a obra de arte e a mercadoria cultural. Essa comparação é extremamente importante, pois é a existência fatual das obras de arte autônomas, com sua maior elaboração formal e sua "promessa de felicidade",[3] que serve de metro para os autores em sua crítica implacável aos produtos da cultura de massa.

No referido capítulo da *Dialética do esclarecimento*, Horkheimer e Adorno relacionam à recepção automatizada das mercadorias culturais um procedimento totalizante em sua confecção, de modo que a dialética todo-partes – considerada por eles indispensável na obra de arte propriamente dita –, na qual a totalidade da obra não precondiciona a ocorrência dos momentos particulares, fica nos produtos da cultura de massa inteiramente comprometida. Os autores associam esse procedimento totalizador da indústria cultural à diferença de função

[3] Essa expressão foi primeiramente usada por Stendhal para definir a beleza (*De l'amour.* Paris: Gallimard, 1980. p. 59). Nietzsche se apropriou dela para se contrapor ao ascetismo da estética kantiana (*Zur Genealogie der Moral*, Werke III. Frankfurt am Main; Berlim; Viena: Ulstein, 1979. p. 291-2) e, no século XX, vários filósofos ligados à Teoria Crítica da Sociedade, tais como Walter Benjamin, Herbert Marcuse e o próprio Adorno usam essa expressão para se referir à dimensão utópica da arte.

do detalhe no produto industrial e na arte autêntica. Nessa última, dizem eles, "emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade".[4]

É exatamente a menção a essa neutralização do elemento particular no âmbito da obra – típica da indústria cultural – que introduz a discussão da noção de "estilo" feita pelos autores. Para eles, a totalização que se transfere ao produto como conseqüência de sua completa funcionalidade, tendo em vista a valorização econômica e a manutenção ideológica do capital, supera em muito a coerção exercida em eras passadas, na esfera da arte absoluta, pelo estilo enquanto momento universalizador que chega mesmo aos limites da coerção. Adorno e Horkheimer observam que, muito para além desse desejo de universalidade que caracterizara o apogeu da arte burguesa, a indústria cultural prima pelo fornecimento de clichês prontos para a aplicação em seus produtos, sendo que a esse fornecimento, como já se sugeriu, corresponde a imposição de uma incontornável chave de leitura dos mesmos: "A tradução estereotipada de tudo, até mesmo do que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica supera em rigor e valor todo verdadeiro estilo".[5]

Na verdade, para Adorno e Horkheimer, mais do que propriamente uma "superação" do estilo, ocorre no âmbito da indústria cultural uma espécie de "revelação" do seu conceito, i.e., através dela, ele se torna transparente. Isso, segundo os autores, ocorre em virtude de aquele elemento coercitivo, que desde sempre fora inerente ao estilo (apesar de sua manifestação propriamente artística procurar escapar disso), revelar-se, no âmbito da indústria cultural, em toda sua plenitude enquanto falsa identidade do universal e do particular:

> A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão

---

[4] HORKHEIMER; ADORNO. Dialektik der Aufklärung, p. 146-147.

[5] HORKHEIMER; ADORNO. Dialektik der Aufklärung, p. 148-149.

> entre os pólos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa.[6]

É importante assinalar que esse intercâmbio entre universal e particular, que, segundo os autores, é o que confere significado ao estilo, só seria verdadeiro, tanto no cerne do objeto estético quanto fora dele, se não houvesse a esmagadora coerção da totalidade no âmbito social, em suma, se o processo de dominação não estivesse tão flagrantemente instalado na sociedade. No entanto, a própria indústria cultural pode ser entendida como a expressão acabada da opressão no mundo contemporâneo.

Essa situação complexa e difícil da cultura na contemporaneidade é exaustivamente investigada não apenas no capítulo sobre a indústria cultural, mas em toda a *Dialética do esclarecimento*: sua tônica, como se sabe, é a investigação do processo através do qual a civilização ocidental, ao consolidar a dominação humana sobre a natureza através de um modelo unilateral de racionalidade técnica e científica, estabeleceu as bases para uma espécie de internalização da dominação da natureza, em virtude da qual a ameaça que o mundo natural exercia sobre a humanidade desde os tempos imemoriais se prolonga no seio da sociedade e da história, manifestando-se como "catástrofe natural da sociedade".[7] Por toda a obra paira a enfática sugestão de que os regimes tirânicos, como o nazismo, o fascismo e o stalinismo, perfazem o aspecto totalitário desse prolongamento, enquanto a indústria cultural encarna perfeitamente sua versão "democrática".

2. O estilo na *Teoria estética*

Para além da *Dialética do esclarecimento*, no entanto, se consideramos a produção filosófica de Adorno, não mais acompanhado de Horkheimer, podemos constatar que uma de suas principais preocupações teóricas é exatamente o modo como esse esclarecimento unilateral e coercitivo afeta toda a criação artística na atualidade, não

---

[6] HORKHEIMER; ADORNO. Dialektik der Aufklärung, p. 151.

[7] HORKHEIMER; ADORNO. Dialektik der Aufklärung, p. 335.

concernindo apenas a uma ou outra forma de arte, mas atingindo toda a cultura ocidental desde o início do século XX. Dentre esses textos, destaca-se a *Teoria estética* – obra monumental que teve publicação póstuma em 1972.

Nessa obra, as aporias da cultura no capitalismo tardio são abordadas desde as primeiras páginas como reflexo da extrema dificuldade para a expressão estética num mundo totalmente dominado por instâncias opressivas quase onipresentes, intimamente relacionadas com o processo descrito na *Dialética do esclarecimento*. O fato de que a criação artística, desde tempos imemoriais, esteve sempre tutelada por forças externas à consciência do artista, tais como autoridades clericais, nobreza ou burguesia ascendente (nos primórdios do capitalismo) nunca foi, de acordo com Adorno, novidade. Porém, segundo ele, somente a partir do início do século XIX consolida-se um processo que culminou com a chegada das obras de arte ao mercado: a partir de então telas, gravuras e desenhos começaram a ser livremente vendidos, do mesmo modo como já o eram livros e que passaram a ser ingressos para concertos, apresentações teatrais e ballet. Esse fato colocou toda a produção artística diante de um dilema: se os artistas, por um lado, não tinham mais que dar antecipadamente explicações aos patronos sobre os seus temas, métodos e técnicas, por outro lado, sua existência fatual não estava mais garantida, já que não era de modo algum impensável uma situação em que o mercado prescindisse totalmente de objetos culturais no sentido estrito do termo e não houvesse mais mecenas – clérigos ou leigos – para garantir a sobrevivência dos artistas. Essa situação é descrita, nas palavras de Adorno, da seguinte forma:

> Tornou-se uma obviedade que nada que diz respeito à arte é ainda óbvio: nem nela, nem em sua relação com o todo, nem mesmo no seu direito de existência [...]. O mar do que nunca fora antes imaginado, ao qual os movimentos artísticos revolucionários por volta de 1910 ousaram se lançar, não proporcionou a aventurosa felicidade prometida. Em vez disso, o processo deflagrado àquela época devorou as categorias em cujo nome ele foi iniciado.[8]

---

[8] ADORNO. Asthetische Theorie, p. 9.

É interessante constatar que a indústria cultural faz parte desse mesmo "processo deflagrado" a que se refere Adorno. Embora o termo "indústria cultural" não apareça mais do que algumas dezenas de vezes nas centenas de páginas da *Teoria estética*, pode-se dizer que cada uma de suas argumentações leva em consideração que a chegada da obra de arte ao mercado tem sua ambigüidade muito acentuada pelo fato de que, desde o início do século XX, há um ramo industrial que explora em termos econômicos e ideológicos a necessidade humana de cultura e que possui, portanto, objetivos antagônicos aos da arte no sentido tradicional do termo, já que ela se nutre de um desejo de emancipação – expresso na supramencionada *promesse du bonheur* –, ainda que freqüentemente tenha, na prática, se tornado dependente com relação a instâncias opressoras na sociedade.

É por isso que Adorno dedica-se – não só na *Teoria estética*, mas também em outros escritos – quase obsessivamente a mostrar que a indústria cultural não é, como querem seus entusiastas, simplesmente a "herdeira" da arte convencional, mas a inimiga mortal daquilo que restou dela na Idade Contemporânea e que as categorias estéticas tradicionais, dentre as quais se inclui o estilo, são apropriadas pela indústria e têm seu sentido originário deturpado por ela.

No caso do estilo, aliás, não ocorre propriamente uma deturpação, mas uma espécie de acentuação do seu aspecto nefasto – uma tendência à padronização das obras –, de modo a melhor se adequar à infindável repetição da cultura de massa. No entanto, esse lado menos auspicioso do estilo não esgota suas possibilidades: na *Teoria estética*, Adorno ressalta inúmeras vezes o estilo nas grandes obras de arte como um tipo de promessa que se realiza – sempre parcial e precariamente – enquanto resultado da confluência entre características pessoais, mesmo idiossincrásicas, do artista e um idioma estabelecido, entendido como "estilo de época", do qual o barroco é um exemplo explicitamente analisado por Adorno (ver adiante, no item 3 deste texto). Sempre tendo essa idéia como pressuposto, Adorno chama a atenção para o fato de que a pura e simples submissão ao *modus faciendi* prescrito por algum estilo – por mais poderoso que ele seja – não constitui qualquer garantia de qualidade da obra, ou do "construto", como ele às vezes prefere dizer. Para ele, a qualidade é o resultado da relação – por vezes do choque – das características próprias de uma obra com o que é peculiar ao estilo:

> Muitas vezes a unidade do estilo, do qual os construtos fazem parte, sua canalização para procedimentos tradicionais, é equiparada com sua própria qualidade. Abstrai-se, aqui, do fato de que a qualidade estética é resultante da exigência específica do construto individual e da unidade abrangente do estilo ao qual ele se filia. A canalização através do estilo, das trilhas aplainadas que se deixam seguir sem um esforço muito grande, é confundida com a própria coisa, com a realização de sua objetividade específica. Raramente a grande arte esgotou-se na concordância do construto individual com seu estilo. Há razões para a suposição de que, também no passado, os construtos mais significativos são aqueles nos quais o sujeito e sua expressão não se encontram mesmo numa unidade compacta com o todo que a submissão estilística sugere.[9]

Em outras palavras, fica a sugestão de que, no passado, o "estilo de época" podia desempenhar um papel semelhante àquele que a totalização da indústria cultural exerce, embora muitas vezes isso fosse evitado pela verve criativa dos grandes artistas. No entanto, é interessante registrar que, apesar de todo o *parti pris* de Adorno pela arte moderna, ele não deixa de observar que mesmo nesse âmbito o estilo pode adquirir um aspecto repressivo: "O estilo revela sob o holofote da própria arte moderna seus momentos repressivos. A necessidade de forma abrigada por ele engana sobre sua ruindade, seu elemento coercitivo".[10] Constata-se, entretanto, que a possibilidade de superação desse lado opressivo "salva" o estilo de uma avaliação apenas negativa por parte de Adorno, pois sua ocorrência nesse sentido substantivo depende da existência de artistas com personalidade própria e não, como ocorre no *mainstream* da indústria cultural, de funcionários de conglomerados transnacionais, pagos para "criar", por encomenda, aquilo que interessa aos bolsos e ao sossego político dos seus patrões. Para Adorno, só na plena realização da alternativa anterior, i.e., da criação autônoma, o estilo pôde, um dia, adquirir sentido:

---

[9] ADORNO. Ohne Leitbild, p. 294.

[10] ADORNO. Negative Dialektik, p. 101.

> Posteriormente, entretanto, o estilo somente deixa-se transfigurar, porque, apesar de seus traços repressivos, ele não era simplesmente imposto de fora às obras de arte, mas [...] era em certa medida substancial. Ele infiltra a obra de arte com algo como espírito objetivo [...]. Em períodos em que aquele espírito objetivo não era inteiramente comandado – as espontaneidades de outrora não eram totalmente administradas –, havia também felicidade no estilo.[11]

Essa "felicidade no estilo" termina quando a indústria cultural, deixando de lado a supramencionada dialética todo-partes e o trabalho de reelaboração formal da realidade que a arte efetivamente realiza, estabelece como padrão uma espécie de *mímesis* literal da realidade empírica, em que o detalhe não simplesmente ressalta da totalidade da obra, mas pode ser destacado da composição ou mesmo substituído sem que essa se modifique essencialmente. Segundo Adorno, a obra de arte autêntica estabelece uma relação extremamente mediata para com a sociedade que, em última instância, lhe serve de substrato. Essa mediação tem várias camadas, sendo que a mais evidente delas é a recusa da pura e simples imitação da realidade. Um outro aspecto – conseqüência direta do primeiro – é o abandono, por parte da arte autêntica, especialmente da moderna, da tarefa "comunicativa"; para Adorno, exatamente onde a obra causa estranhamento, ela se realiza propriamente enquanto tal:

> A forma funciona como um magneto que ordena os elementos da realidade empírica de um modo que provoca estranhamento às conexões de sua existência extra-estética e só através disso eles podem se apoderar de sua essência extra-estética. Ao contrário disso, reúne-se na prática da indústria cultural um respeito subserviente pelo detalhe empírico; a aparência sólida da fidelidade fotográfica é tanto mais bem sucedida com a manipulação ideológica através do aproveitamento daqueles elementos.[12]

---

[11] ADORNO. Asthetische Theorie, p. 307.

[12] ADORNO. Asthetische Theorie, p. 336.

Desse modo, o sentido da afirmação, na *Dialética do esclarecimento*, de que a indústria cultural é "o mais inflexível de todos os estilos", ressurge na *Teoria estética*, significando que tendências inerentes ao estilo em geral, como, por exemplo, o possível reaparecimento de certos motivos, revela-se na cultura de massa como repetição *ad nauseam* de meros clichês:

> O momento de efeito subjetivo é calculado pela indústria cultural segundo valores médios estatísticos relacionados à lei geral. Essa se tornou o espírito objetivo [...]. Pois a universalidade do estilo atual é o negativo imediato, a liqüidação daquela pretensão à verdade da coisa, bem como o permanente engodo aos recipientes por meio da asseguração implícita de que ela está lá por causa deles.[13]

3. Dois exemplos de aplicação do conceito de estilo por Adorno

Para melhor compreensão das reflexões de Adorno sobre o estilo é de valia remetê-las a casos concretos da história da arte mencionados pelo próprio autor. Dentre os mais interessantes, eu gostaria de mencionar dois: um referindo-se a um estilo de época, o barroco, e o outro a um exemplo bastante específico de estilo individual de um grande artista: o estilo tardio de Beethoven. É importante lembrar que, especialmente no caso do barroco, trata-se de uma discussão bastante complexa, num texto de dimensões consideráveis, o que não nos permite mais do que um brevíssimo resumo sobre cada um dos casos.

No que tange ao barroco, Adorno chama inicialmente a atenção para a dimensão ideológica que o barroco adquiriu na atualidade, a despeito da precisão do seu conceito na história das artes plásticas, graças principalmente ao trabalho pioneiro de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. O barroco passou a simbolizar uma espécie de cultivo intelectual, uma recusa tácita à barbárie da cultura de massas, por parte de seus admiradores, sendo que, na realidade, segundo Adorno, ele parece já ter sofrido, uma espécie de apropriação por parte da indústria

---

[13] ADORNO. Asthetische Theorie, p. 395.

cultural. Isso é facilitado pelo fato de que, embora o barroco coincida com o surgimento da idéia de subjetividade, tendencialmente ocorra no período uma padronização até certo ponto comparável com a da própria indústria cultural:

> Confortavelmente alguém pode se declarar adepto da música barroca, sem distinguir muito entre os autores e obras individuais. Na realidade, elas são, na amplitude da produção através do que é inespecífico, para dizer academicamente, através da diminuição do estilo pessoal, fatalmente parecidas umas com as outras.[14]

Esse posicionamento leva a discussão sobre o barroco ao centro da discussão sobre o estilo em geral, na qual surgem praticamente os mesmos termos já mencionados em relação a outras obras de Adorno:

> A autoridade do barroco é principalmente a da idéia de estilo. O barroco foi o último poderoso e exemplar que a história da arte registra. [...] Não se comete contra os construtos autênticos do barroco e à idéia de estilo que se apresenta neles nenhuma desfeita, se se equipara o culto ao barroco ao do estilo em geral. Ele surgiu com a tese do esmaecimento da força plasmadora de estilo.[15]

Mesmo preocupando-se em ressalvar a grande qualidade das obras-primas do barroco, Adorno sugere que ele teria sido uma espécie de "ensaio" para a padronização cultural que veio ocorrer em nossa época, já que esse estilo permitiu a proliferação pela Europa (poderíamos completar: pelo mundo) de construtos sem qualquer importância, que hoje abarrotam os museus e aspiram ao reconhecimento de uma qualidade que nem sempre tem fundamento. Desse modo, para Adorno, no modismo atual do barroco, confundem-se características que provavelmente já pertenciam a esse estilo na época do seu surgimento com as que hoje são reforçadas pela cultura industrializada: "Nessa medida, a onda de barroquização, apesar da diferença de nível, é dolorosamente comparável ao que hoje – sob a pressão da indústria

---

[14] ADORNO. Der mißbrauchte Barock, p. 402.

[15] ADORNO. Der mißbrauchte Barock, p. 404.

cultural e muito dificilmente com pretensões a estilo – se poderia designar como neonização".[16] Atribuindo essa tendência do barroco, tanto à padronização quanto à espetacularização, ao caráter ideológico que ele já possuía à época de seu surgimento (ligado a uma estratégia da contra-reforma católica para reconquistar os fiéis perdidos para o protestantismo), Adorno avança uma interessante hipótese para explicar o grande apelo que esse estilo adquiriu na contemporaneidade: a predileção por ele teria a ver com uma espécie de resgate, na psique da burguesia tardia, de um elemento recalcado – o ornamento:

> Para a consciência estética crítica, não menos do que para o desencantamento do mundo, o ornamento caiu em desgraça. A consciência das pessoas, de todo modo enfraquecida, gostaria de acertar as contas com aquele mundo: ele permaneceu enquanto desencantado também coisificado – um mundo de mercadorias. O barroco apresenta-se-lhes como algo favorável ao ornamento recalcado e requerido e assim proporciona-lhes, enquanto estilo que admite e exige o ornamento, uma consciência leve.[17]

Ainda nesse texto Adorno se detém em importantes questões teóricas como a dificuldade de aproximação, no que tange ao barroco, entre as artes visuais e a música, em função da inexistência, nessa última, daquilo que Riegl identificava naquelas como "princípio estrutivo" e a polêmica exigência de um "nominalismo" estilístico na arte de hoje. No entanto, em virtude das limitações de espaço, eu gostaria de chamar a atenção para um ponto da avaliação que o filósofo faz do barroco, que o conecta ao aspecto mais interessante do estilo em geral, a saber, a possível confluência de elementos subjetivos e objetivos:

> Da questão crucial sobre o barroco só pode se aproximar quem não se curva à crua alternativa entre subjetivo e objetivo; também quem não se deixa engolir por algo como "por um lado/por outro lado", mas quem reconhece a mediação dialética de ambos os momentos.[18]

---

[16] ADORNO. Der mißbrauchte Barock, p. 405.

[17] ADORNO. Der mißbrauchte Barock, p. 422.

[18] ADORNO. Der mißbrauchte Barock, p. 419.

Essa possibilidade de "mediação dialética" entre os momentos subjetivo e objetivo aponta para a relação da personalidade do artista com o estilo, a qual encontra na obra de Adorno uma abordagem interessantíssima no texto sobre o "Estilo tardio de Beethoven".[19] Embora esse ensaio não tenha como objetivo tratar a questão do estilo em geral, mas tão somente o "estilo tardio" de um determinado criador, de qualquer modo ele fornece uma contribuição importante para se entender a confluência entre aspectos subjetivos e objetivos que leva à realização do estilo. Rejeitando o difundido ponto de vista, segundo o qual o grande artista tende ao subjetivismo no fim de sua vida, de modo que sua obra tardia adquire apenas o valor de um documento biográfico, Adorno lembra que, especialmente em Beethoven, a subjetividade nunca desempenhou um papel preponderante:

> De modo algum o clichê 'subjetivismo' é atribuído ao seu posicionamento. Se a subjetividade tem algum efeito na música de Beethoven como um todo, é totalmente no sentido kantiano, não tanto rompendo com a forma como originariamente criando forma.[20]

A comparação com Kant se dá, aqui, em virtude de o ponto de vista transcendental postular o estabelecimento da objetividade mediante o trabalho subjetivo das formas da sensibilidade e do entendimento.

Mas o objetivo principal de Adorno nesse texto é explicar porque o Beethoven "médio" (i.e. artisticamente maduro, mas sem ter ainda atingido a velhice) era tão averso às convenções (musicais) e sua obra tardia – as últimas sonatas para piano e os quartetos, por exemplo – parece repleta delas.[21] A explicação proposta por Adorno traz à tona a relação do estilo com o que é simultaneamente mais pessoal e mais universal no ser humano: o temor da morte. Mais pessoal, porque a relação com a própria finitude é totalmente insubstituível; mais universal, porque, por outro lado, não há quem não tenha, de algum modo, essa experiência. Seu liame com as convenções é assim explicitado por Adorno:

---

[19] ADORNO. Spätstil Beethovens.

[20] ADORNO. Spätstil Beethovens, p. 14.

[21] ADORNO. Spätstil Beethovens, p. 14.

> A relação das convenções com a própria subjetividade deve ser entendida como a lei formal (*Formgesetz*), da qual advém o conteúdo das obras tardias, na medida em que elas devem significar mais do que comoventes relíquias. [...] Mas essa lei formal torna-se manifesta exatamente no pensamento da morte. Se diante de sua realidade o direito da arte se esvai, então ela certamente não pode entrar imediatamente na obra de arte como seu "objeto". Ela é imposta apenas às criaturas, não aos construtos e, por isso, aparece rompida desde sempre em toda arte: enquanto alegoria. Nisso a interpretação psicológica falha. Na medida em que ela declara a subjetividade moribunda como substância da obra tardia, ela tem contínua esperança de que a obra de arte possa dar conta da morte; isso permanece o corolário enganoso de sua metafísica.[22]

Desse modo, chamando a atenção para o papel expressivo que as convenções adquirem no estilo do último Beethoven, Adorno chega à explicação sobre sua concisão e dramaticidade, indicando exatamente o desconcertante fato de que, nele, objetividade e subjetividade entram – sem qualquer confluência sintética – numa espécie de campo de forças em que permanece a tensão, a despeito da interação de seus elementos:

> Assim as convenções tornam-se no último Beethoven a expressão na apresentação nua de si mesma. A isso serve o tão freqüentemente observado encurtamento do seu estilo: ele pretende não tanto limpar a linguagem musical do ornamento como mais ainda limpar o ornamento de seu domínio subjetivo: o ornamento solto, liberado da dinâmica fala por si mesmo [...] Isso clareia o contra-senso, de que o último Beethoven é chamado, simultaneamente, subjetivo e objetivo. Objetiva é a paisagem interrompida, subjetiva a luz somente na qual ela reluz. Ele não efetua sua síntese harmônica. Ela a rasga – enquanto poder de dissociação – no tempo, talvez para conservá-la eternamente.[23]

---

[22] ADORNO. Spätstil Beethovens, p. 15.

[23] ADORNO. Spätstil Beethovens, p. 16.

Lembrando que questões – presentes em ambos os exemplos – como a necessidade de mediação dos elementos subjetivo e objetivo e o valor posicional dos ornamentos remetem ao cerne da discussão sobre o estilo na obra madura de Adorno, espero com este pequeno texto ter contribuído para uma avaliação mais justa do estilo na contemporaneidade.

Referências

ADORNO, T. W. Asthetische Theorie. In: ______. *Gesammelte Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. v. 7.

ADORNO, T. W. Der mißbrauchte Barock. In: ______. *Gesammelte Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. v. 10.

ADORNO, T. W. Negative Dialektik. In: ______. *Gesammelte Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. v. 6.

ADORNO, T. W. Ohne Leitbild. In: ______. *Gesammelte Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. v. 10.

ADORNO, T. W. Spätstil Beethovens. In: _____. *Gesammelte Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. v. 17.

GOETHE, J.W. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: _____. *Goethe-Berliner Ausgabe.* Berlim: Aufbau, 1960. v. 19.

HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. In: ______. *Werke.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969-71. v. 13.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: ADORNO, T.W. *Gesammelte Schriften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. v. 3.

PAUL, J. Vorschule der Ästhetik. In: ______. *Werke.* Munique: C. Hansen. v. 5, 1ª seção.

SCHILLER, F. Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: ______. *Schiller-SW.* Munique: Carl Hanser, 1962. v. 5.

O estilo como *traço* do artista

Maria do Carmo de Freitas Veneroso[1]

> Por estilo se compreende a forma constante – e algumas vezes os elementos, qualidades e expressão constantes – na arte de um indivíduo ou de um grupo. O termo também se aplica a toda atividade de um indivíduo ou sociedade, como ao falar de um "estilo de vida" ou do "estilo da civilização".
>
> Meyer Schapiro

Este estudo introduz o conceito de "estilo" nas artes plásticas através das correntes estilísticas básicas (naturalismo, idealismo, expressionismo), mostrando como, a partir do pós-modernismo, a ênfase na linguagem individual de cada artista passa a prevalecer, levando a uma abordagem do estilo como *traço* diferenciador de cada

---

[1] Doutora em Literatura Comparada (Faculdade de Letras da UFMG), Master of Fine Arts (MFA) (Pratt Institute – New York), Bacharel em Belas Artes (Escola de Belas Artes da UFMG). Sub-coordenadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Artista plástica, gravadora. Participou de diversos Salões de Arte, obtendo muitas premiações e de várias exposições individuais e coletivas no Brasil, Estados Unidos, Japão e Cuba. Desenvolve atualmente a pesquisa: "Antigas marcas, novas mídias: a arte humanizando as tecnologias", com fomento da FAPEMIG, na qual resgata e documenta antigas marcas da litografia industrial em Minas, pertencentes ao acervo do *atelier* de Litografia da EBA/UFMG, utilizando antigas e novas tecnologias, combinando a litografia em pedra com a fotolitografia.

um. Os processos escriturais de Leonilson e Arthur Bispo do Rosário são focalizados, principalmente através das relações que eles estabelecem entre texto e imagem, onde a palavra extrapola a sua visualidade. É feita uma aproximação entre ambos, considerando suas obras como "textos de fronteira": o primeiro situa-se na fronteira entre a saúde e a doença, e o segundo entre a lucidez e a loucura.

Abordagem teórica e histórica do estilo nas artes plásticas

Como se sabe, a palavra estilo, do latim *stilus* (= vareta) indicava originariamente a vareta, ponteiro ou haste de metal, osso, etc., usada pelos antigos para escrever sobre tábuas cobertas de cera, dispondo de uma extremidade pontiaguda, a que imprime os caracteres, e outra achatada, para apagar os erros. Mais tarde passou também a significar o modo peculiar que a escrita tomava ao serem gravados os caracteres ideográficos nessas tabuinhas de cera. Dali o significado evoluiu semanticamente, mais uma vez, ao passar a indicar o modo da linguagem em geral e finalmente o modo de toda e qualquer expressão, isto é, de todas as espécies de arte. Assim, do trabalho de escrever passou a significar a maneira de escrever.

A partir de uma abordagem teórica, estilo é o modo eventual como a expressão artística se processa. A partir de uma abordagem histórica: "o estilo de uma obra sempre corresponde a uma visão de vida – visão pessoal ou, mais amplamente, visão cultural de determinada sociedade num determinado momento histórico".[2] O estilo muda na medida em que mudam os valores e nossas representações desses valores. Podemos encontrar nas mudanças estilísticas a ocorrência de profundas transformações sociais.

O estilo, no entanto, não se manifesta somente na configuração final das imagens, resultado final do trabalho artístico. A concepção da obra, a escolha do tema, a técnica e o formato apropriado e até mesmo o modo de trabalhar de cada um determinam o *traço* diferenciador de cada artista, seu *estilo*.

---

[2] OSTROWER. *Universos da arte*, p. 294.

O estudo do estilo nas artes plásticas tem se dado através da identificação das grandes correntes estilísticas básicas, que caracterizam os vários estilos históricos e os estilos individuais, sendo que elas não se excluem mutuamente. São elas: o *Naturalismo*, o *Idealismo* e o *Expressionismo*.

Partindo do princípio de que a representação na arte resulta necessariamente num processo de distanciamento da natureza, pode-se considerar que o artista, ao *formar* ou dar forma à imagem, está *deformando*. Assim, mesmo quando se inspira em formas da natureza, o artista cria *formas de linguagem*. Considerando que a "deformação" ou "distorção" formal é inevitável na arte, pode-se analisar o sentido da deformação.

As três correntes estilísticas básicas citadas oferecem enfoques diferenciados desse mesmo problema. No *Naturalismo* há uma ênfase na observação e na descrição das particularidades de um fenômeno, individualizando-o por meio de detalhes.

No *Idealismo* os aspectos individuais de um fenômeno são abstraídos em favor de uma generalização. Em busca do típico, o artista encontra um cânone, idealizando assim as formas da natureza de acordo com um padrão geral. Na tradução para o visual, essa procura do típico e de cânones válidos resultará numa aproximação das formas da natureza a formas geométricas. Estruturando a forma do espaço, predominam regularidades e semelhanças em vez de contrastes. No equilíbrio final da obra, as ênfases rítmicas contrabalançam as tensões, e é sobretudo no caráter desse equilíbrio final entre ritmos e tensões, entre fluidez e pausas, que as obras idealistas vêm a ser consideradas clássicas. A ênfase é dada no equilíbrio e na permanência.

Já a corrente *Expressionista* funda-se sobretudo na intensificação das emoções. Traduzindo isso em termos visuais, certos aspectos são acentuados, com maiores ênfases formais na imagem. De uma maneira geral há um afastamento de formas geometrizantes e mesmo de arranjos regulares ou simétricos. Prevalecem os contrastes em vez de semelhanças formais, gerando tensões espaciais. Na corrente expressionista, muitas vezes os eixos do espaço são descentralizados e deslocados para as margens, ampliando os movimentos e as tensões. O conteúdo expressivo visa o instável, o impermanente.

O estilo (na contemporaneidade) como *traço* do artista

Apesar da crise da representação já ter invalidado parâmetros baseados na representação, até meados do século XX esse tipo de abordagem estilística ainda atendia, até certo ponto, aos padrões artísticos vigentes, a partir de uma análise formalista da arte e tendo como referência os movimentos artísticos. No entanto, com o pós-modernismo, surgem novos parâmetros que tornam difícil proceder à análise estilística a partir de grandes movimentos da história da arte. Se até os anos cinqüenta do século XX ainda era possível pensar a arte a partir dos "ismos" (cubismo, futurismo, dadaísmo, etc.), o que se vê depois, e cada vez mais, é uma ênfase nas linguagens individuais, fato que vai se intensificar a partir dos anos noventa. No ecletismo atual há uma enorme diversidade de tendências estilísticas, por vezes contraditórias entre si. Assim, o que se nota é a possibilidade da análise do estilo como *traço* diferenciador de cada artista.

Não se trata mais de grandes movimentos da história da arte, como ocorria no passado. Uma análise da arte atual deve levar em consideração o agrupamento de artistas em torno de procedimentos comuns. As relações texto/imagem, por exemplo, podem ser encontradas no trabalho de vários artistas, de diferentes tendências. Esse seria um *traço* comum entre eles, sem no entanto, denotar a presença de um mesmo "estilo". Também a aproximação entre artes plásticas e fotografia poderia ser abordada a partir de estilos individuais assim como inúmeras outras relações que se colocam no trabalho dos artistas.

Esse diálogo entre as linguagens artísticas se intensifica a partir da segunda metade do século XX, quando a arte se encaminha em direção a um questionamento dos seus conceitos básicos. Buscando novos parâmetros, os artistas experimentam diferentes tendências, no sentido de estender o campo da arte para além de uma pura visualidade:

> Em geral, a arte pós-modernista está preocupada não com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais mas com a 'impureza' textual – as interconexões de poder e do conhecimento nas representações sociais. É nesses termos que o objeto de arte – de fato, o campo da arte – mudou, na medida em que o velho decoro iluminista de formas distintas de expressão (visual *versus*

literária, temporal *versus* espacial), enraizado em áreas separadas de competência, já não é mais obedecido. E, com essa desestruturação do objeto e de seu campo, surgiu um descentramento do sujeito, tanto em relação ao artista quanto ao público".[3]

Assim como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam, e o que Hal Foster chamou de "impureza" textual pode se estender até a quebra de limites entre as diferentes linguagens, que tem se mostrado uma tendência clara nas artes plásticas atuais. As fronteiras entre as linguagens artísticas tradicionais – o desenho, a pintura, a gravura, a escultura – estão cada vez mais tênues, tornando-se uma necessidade quase que exclusivamente didática. Paralelamente, vemos o surgimento de novas mídias que rompem até mesmo os limites entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia, etc. Uma análise da arte atual tem, necessariamente, que levar em consideração essa interação entre as linguagens e, conseqüentemente, o artista como um "sujeito em permanente crise e em permanente mutação" (Barthes) um "sujeito em processo" (Kristeva).

Também Annateresa Fabris concorda que:

> Uma das questões centrais da arte contemporânea é a redefinição profunda dos conceitos de imagem e de obra. Conceitos colocados em crise, num primeiro momento, pelo gesto transformador de Duchamp; posteriormente, pela atitude ambígua de Warhol, que transfere a ênfase do produto para o propositor; e, atualmente, pelas imagens numéricas, que não só descartam de vez a complexa relação com o referente exterior, como colocam em xeque práticas e mitos sobre a atividade artística. O que está em questão nessa crise é a própria noção de sujeito criador, abalada desde o advento da fotografia, mas que persistiu, apesar dos muitos questionamentos trazidos pela arte moderna e contemporânea".[4]

---

[3] FOSTER. *Recodificação*: arte, espetáculo, política cultural, p.178.

[4] FABRIS. *Cenas de uma subjetividade perdida.*

Considerando toda essa problemática da arte atual, pretende-se enfocar a presença do texto visual no trabalho de Leonilson e de Arthur Bispo do Rosário, buscando-se novos parâmetros, novos paradigmas para essa quebra de fronteiras na relação texto/imagem. Enfoca-se, nesse caso, o estilo como *traço* diferenciador de cada artista, abordando os processos escriturais de Leonilson e Bispo.

Leonilson e Bispo: textos de fronteira

Tanto o trabalho de Leonilson quanto o de Bispo são textos de fronteira: o limite entre a saúde e a doença, no primeiro, e entre a lucidez e a loucura, no segundo. Leonilson trabalhou a metáfora de diário, num trabalho íntimo e recolhido, no qual utilizou vivências da infância e juventude, construindo uma escrita que é poesia visual. Bispo se entregou ao delírio, fazendo dele sua arte. Nos dois artistas, o processo de bordar se aproxima do processo de escrever, a mesma mão que borda é a mão que escreve cada ponto, cada letra. A força do trabalho desses artistas fez deles importantes referências para a arte brasileira atual.

Tanto em Bispo quanto em Leonilson o texto é objeto literário e é também objeto plástico. A escrita constitui a imagem e vice-versa. Esses artistas trabalham o texto escrito dentro do outro texto, o objeto de arte – são textos de fronteira. Esse é o processo de desconstrução usado por eles, destruindo significados, e minando o sistema da arte de dentro da própria arte. Escrever e desenhar, referência lingüística e representação plástica passam a ser intercambiáveis, a letra é desenho e o desenho é texto.

Os anos finais de Leonilson foram marcados por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, a necessidade de viver nas fronteiras do "presente". É desse "entre-lugar" que ele nos fala.

> Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.[5]

---

[5] BHABHA. *O local da cultura*, p. 20.

Esse artista, que fez parte da chamada *Geração 80*, teve seu trabalho, no início, ligado às idéias predominantes na arte daquela década, como a alegria, as pinturas em grandes formatos extravasando um sentimento de euforia, que pode ser associado ao momento político pelo qual o país estava passando: o fim da ditadura, as *diretas-já*, os jovens nas ruas em grandes manifestações, um clima geral de otimismo, um trabalho próximo da linguagem *pop*.

Na formação de Leonilson, estão presentes dois dados essenciais: a cultura nordestina – a literatura de cordel, o artesanato, as cores vivas, as crenças populares – e a iconografia religiosa, através da vivência de sua família e a infância em colégio católico (sagrados corações, crucifixos, estigmas de São Francisco). Também as viagens ao exterior deram à sua obra um caráter nômade, uma linguagem marcada por uma lógica da ambigüidade, que atravessa seu discurso em todos os sentidos: estético, moral, religioso, sexual.

A ambiguidade se faz presente, principalmente, em suas frases, nas palavras soltas em seus trabalhos, que ele pinta ou borda em verso. Em *São tantas as verdades*, Leonilson pinta, escreve e aplica pedras sobre lona. São caminhos que se cruzam, uma escada que vai dar em lugar nenhum e vários nomes que constituem suas referências. São nomes de artistas, da alta costura, atores, lugares, pedras, etc.

Leonilson pinta em verso, trabalhando o vazio, o espaço em branco. Tem uma necessidade de listar, de nomear, de ordenar suas referências, construindo listas obsessivamente, pelo prazer de listar, catalogar, arquivar.

Depois de passada a fase do prazer, da euforia, com o amadurecimento e a descoberta da AIDS, o trabalho de Leonilson tornou-se mais íntimo, mais recolhido, mais confessional – um diário pessoal. A metáfora do diário permeia a leitura de seu trabalho. Seu universo gráfico vai se tornando cada vez mais sintético, repetindo sistematicamente os mesmos signos, que ele trabalha buscando a substância do símbolo: o livro aberto, a torre, o radar, o transformador de energia, o rio, o átomo, a esfera celeste, a escada, o coração, a montanha e o vulcão, a espiral, o relógio e a bússola e também a ampulheta, se fundindo ao símbolo do infinito, todos esses elementos acompanhados de palavras e frases, que mais tarde irão se transformar no motivo mesmo do trabalho, nos bordados. Além disso, a mudança da escala dos trabalhos

nos fala metaforicamente de uma tendência à introspecção, ao intimismo. Enquanto as primeiras telas de Leonilson tinham grandes dimensões, os bordados são pequenos, íntimos, delicados. É essa delicadeza, esse retorno a uma técnica antiquada, o bordado, numa postura contemporânea, que caracteriza grande parte de sua obra.

Também Arthur Bispo do Rosário vive num entre-lugar, numa zona fronteiriça entre a lucidez e o delírio. Os dois artistas habitam as margens, num isolamento involuntário e provocado pela loucura, em Bispo, e num isolamento parcialmente voluntário provocado pela AIDS, em Leonilson. Apesar de ambos serem de certa forma excluídos, sua arte não é excluída. Como Foucault pontuou, a exclusão, tanto do louco quanto do criminoso ou do desviante, não produz saber suficiente e, portanto, poder: "Hoje, o outro é também recortado, processado em sua própria diferença por meio da ordem e do reconhecimento, ou então é simplesmente reduzido ao mesmo".[6]

"Cada louco é guiado por um cadáver. O louco só fica bom quando se livra desse morto". Desse cadáver, que é a loucura, Bispo poderia livrar-se de duas maneiras – pela morte ou pela criação. Tendo optado pela segunda, fez com que seus delírios se transformassem em matéria para sua arte, numa maneira de administrar a loucura. "Eu preciso dessas palavras. escrita" – essa frase aparece bordada em um de seus estandartes, que descreve as partes de um corpo. O corpo está sobre um pedestal, mas parece levitar, os pés não tocam o chão: "doentes mentais são como beija-flores: nunca pousam ficam a dois metros do chão".

Existe uma complexa relação entre Bispo e Leonilson. Sua arte é freqüentemente ambígua, mas é uma ambigüidade que tem um forte referencial. Tanto Bispo quanto Leonilson praticam uma forma de resistência com a sua arte, eles fazem com que a imagem da sujeição seja transferida para um signo de identidade coletiva (Foster). Nesses dois artistas a doença é usada produtivamente, já que leva a um questionamento de valores. Apesar de codificada, levada para dentro do sistema da arte, é de dentro desse mesmo sistema que sua obra questiona o sistema.

---

[6] Cf. FOSTER. *Recodificação*: arte, espetáculo, política cultural, p. 219.

Como Bispo, Leonilson também constrói sua arte a partir da sua diferença. Numa época em que a arte é tão irônica, banalizando o cotidiano e a própria experiência artística, esses dois artistas redescobrem o sentido, a arte como um diário pessoal. Leonilson desconstrói a idéia da doença, com todas as suas contradições, de dentro da própria doença, como Bispo desconstrói a idéia da loucura de dentro da loucura ("A loucura pode existir como horizonte da sanidade"[7]), tornando-a uma atividade produtiva. Leonilson transforma toda a sua angústia da doença, do desejo, da sexualidade reprimida, da solidão, da morte anunciada, em matéria para a sua arte. Nos seus escritos ele menciona, de uma maneira poética e metafórica, suas dificuldades e angústias. Um coração: "Leo não consegue mudar o mundo", abismo, luzes, partem do coração duas ramificações, "inconformado, solitário".

Assim, Leonilson e Bispo podem ser aproximados, estilisticamente, de uma linhagem de artistas que privilegiam as emoções, a visão pessoal, traduzida por meio da metáfora do "diário" no trabalho de Leonilson e através da forma visual do delírio, em Bispo. Esses dois artistas atuam numa tendência recorrente nos anos 90: o discurso das minorias – onde se colocam as contradições mais acirradas dos problemas de raça, gênero, classe, geração, local institucional, localidade geo-política, orientação sexual –

> que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar naqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais.[8]

Apesar de a arte atual trazer em seu bojo, entre outras coisas, o discurso das minorias, nota-se, como já foi dito, uma grande variedade de enfoques pelos artistas. Acredita-se, portanto, que a análise estilística, através do estilo tratado como *traço* diferenciador de cada artista tem se mostrado a maneira mais adequada para a análise das obras de artes plásticas na contemporaneidade.

---

[7] BURROWES. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, p. 39.

[8] BHABHA. *O local da cultura*, p.19-20.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

FABRIS, Annateresa. *Cenas de uma subjetividade perdida.* In: Catálogo do Salão Nacional de Arte do Museu de Arte da Pampulha (MAP), 1997/98, Belo Horizonte.

FOSTER, Hal. *Recodificação*: arte, espetáculo, política cultural. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte.* Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.

Obras consultadas

ENCICLOPÉDIA Simpozio. Disponível em: <www.cfh.ufsc.br/~simpozio/megaestetica/estetica-das-formas/2283y002.htm>

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário*: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson*: são tantas as verdades. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1998.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita.* São Paulo: Ática, 2002.

RADER, Melvin. *A modern book of esthetics.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

A dissolução do monumento: do estilo canônico à não-figuração

Maria Angélica Melendi[1]

> En el ruido y por él, hacer oír ese silencio.
>
> Lyotard

I

Na tarde do 22 de setembro de 1983, em Buenos Aires, na *Tercera Marcha de la Resistencia*, convocada pelas *Madres de Plaza de Mayo* sob o lema *Por la aparición com vida de los detenidos-desaparecidos,* cada manifestante levou para a Praça – ou desenhou lá – uma silhueta humana de tamanho natural. Essa ação, uma iniciativa dos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guilhermo Kexel, de acordo com as Madres, propunha marchar com as silhuetas e, mais tarde, colá-las nos muros. O evento, conhecido como *"el siluetazo",* teve enorme repercussão na imprensa, foi reiterado nas marchas subseqüentes e antecipou as práticas da arte de rua dos anos 90.[2]

No final do dia, as imagens, que representavam o contorno de um corpo humano sem rosto e que, às vezes, levavam o nome de algum desaparecido, povoaram os muros da cidade. Os transeuntes que voltaram a seus afazeres nos dias seguintes confessavam que se

---

[1] Professora da Escola de Belas Artes da UFMG.

[2] Cf. CERISOLA. Aparición con vida: las siluetas de los detenidos – desaparecidos, p. 259-288; BUNTIX. Desapariciones forzadas/ Resurrecciones Míticas, p. 236-255.

sentiram observados por essas silenciosas figuras sem olhos, que deveram sua breve aparição ao gesto fraterno de milhares de mãos.[3]

Durante algumas horas, durante alguns dias, as silhuetas habitaram uma cidade ainda sob o controle militar e, reverberando sob o fraco sol da primavera, ressignificaram o espaço da praça tomada, povoando-o com as imagens fantasmáticas dos que já não estavam.

II

O artista Christian Boltanski relata que cada povoado e cada cidade da França têm um monumento comemorativo dos seus cidadãos vitimados nas duas guerras mundiais. Neles estão listados os nomes de todos os desaparecidos ou mortos em combate. Esses monumentos, continua Boltanski, são transparentes, ninguém olha para eles nem lê os nomes inscritos. Escrever os nomes no memorial foi um passo decisivo para o esquecimento final.[4]

Convidado a construir um monumento para lembrar as vítimas da *Shoah*, no centro de Berlim, Boltanski propôs uma obra que consistia na leitura permanente, em alta voz, numa praça pública dessa cidade, da lista completa dos nomes dos milhões de vítimas daquele genocídio. Durante 24 horas por dia, todos os dias, uma pessoa leria durante quinze minutos depois dos quais seria substituída por outra.

O monumento seria construído por essas falas ininterruptas, por essas presenças permanentes dos que estariam dispostos a lembrar as vítimas e demonstrar sua solidariedade para com os que foram assassinados. O momento em que os nomes deixassem de ser pronunciados marcaria o esgotamento da memória e, então, o silêncio reinaria para sempre.

A proposta não foi aceita.[5]

III

A palavra latina *monumentum* é derivada da raiz indo-européia *men- – pensar – que designa, por oposição a *corpus* – corpo –, a

---

[3] Cf. BUNTIX. Desapariciones forzadas/ Resurrecciones Míticas, p. 251.

[4] Cf. BRODSKY. Memorias distantes, p. 79.

[5] Cf. BRODSKY. Memorias distantes, p. 80.

atividade do pensamento; *men- é ter presente no espírito e, portanto, lembrar-se. Assim o imperativo *memento* – lembra-te – aponta para uma das funções essenciais do espírito, *memini*: a memória. Monumento é, então, uma obra visual ou escrita cuja finalidade é contribuir para a perpetuação de pessoas ou acontecimentos relevantes na história de uma comunidade ou de uma nação.

O monumento sempre esteve imbuído dos desejos de continuidade das sociedades históricas que, através dele, reenviavam para o presente o legado da memória coletiva: os relatos não escritos ou escritos fragmentariamente daquilo que não deveria ser esquecido.

No século XIX, as revoluções política, econômica e industrial colocaram em dúvida as certezas dos tempos precedentes tornando imprescindível a re-criação de um discurso das origens. A afirmação do conceito de nação, imaginado e legitimado através da construção de memórias localizadas num passado distante, exigia uma materialização simbólica que servisse para sua propagação num futuro pensado como ilimitado.

Entre os emblemas que contribuíram para construir a cultura moderna do nacionalismo, Benedict Anderson destaca os monumentos – túmulos ou cenotáfios – dos Soldados Desconhecidos. Eles seriam os símbolos paradigmáticos do nacionalismo, pois reforçariam a profunda afinidade existente entre a iconografia nacionalista e a religiosa: "Mesmo que estas tumbas estejam despojadas de restos mortais identificáveis ou de almas imortais, estão saturadas de imagísticas nacionais fantasmais [...]."[6]

Pensar na força dessas "imagísticas nacionais fantasmais" leva-nos, às vezes, a confundir de modo reducionista o monumentalismo com o fascismo. Sem dúvida, a identificação pejorativa do monumental com o arquitetural, na contemporaneidade, tem a ver com os delírios arquitetônicos dos totalitarismos da primeira metade do século XX e, mais tarde, das ditaduras latino-americanas e dos governos autoritários do Oriente Médio. As indagações que essa identificação propõe são, ao mesmo tempo, éticas e estéticas, políticas e sociais e, para respondê-

---

[6] ANDERSON. *Comunidades imaginadas*: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, p. 26.

las, é fundamental refletir sobre o monumento como categoria, sobre seus pressupostos espaciais e, sobretudo, temporais.

Andréas Huysssen nos lembra que a monumentalidade é historicamente tão contingente e instável quanto qualquer outra categoria estética:

> Se o monumental sempre poderá ser grandioso e impressionante, trazendo apelos de eternidade e permanência, é claro que diferentes períodos históricos têm experiências distintas sobre o que seria esmagador, e seu desejo pelo monumental será diverso tanto em qualidade quanto em quantidade.[7]

Aceitar nossos desejos de monumentalidade e historicizar essa categoria nos permitiria avançar no percurso que se propusesse iluminar a "dupla sombra do monumentalismo kitsch do século XIX e do belicoso anti-monumentalismo comum ao modernismo e ao pós-modernismo."[8]

O apelo que exerceram sobre a sociedade as formas de monumentalidade do século XIX – disseminadas ao longo da primeira metade do século XX–, em decorrência das exigências da cultura burguesa diante da necessidade de fundação e afirmação dos estados nacionais, parece ter perdido, para nós, todo seu poder de sedução. Porém, a noção do monumento como memorial ou como evento comemorativo vem conhecendo, nas últimas décadas, um retorno triunfante.[9]

O discurso da memória que se intensifica a partir dos anos 80, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, foi se concretizando na construção dos vários museus e memoriais (sobretudo judeus) que até hoje estão sendo inaugurados no mundo ocidental.

Esses memoriais caracterizam-se por não poder se inscrever no paradigma tradicional do monumento como celebração do triunfo heróico de um povo ou da glorificação de um indivíduo de vida ou morte exemplares. Esses monumentos erguem-se para conservar viva

---

[7] HUYSSEN. *Seduzidos pela memória*, p. 45.

[8] HUYSSEN. *Seduzidos pela memória*, p. 53.

[9] Cf. HUYSSEN. *Seduzidos pela memória*, p. 52.

e ativa a memória de catástrofes, de atentados, de genocídios, de massacres. Como lugares de denúncia de crimes contra a humanidade, sua função é conservar as recordações do sofrimento dos muitos homens e mulheres que atravessaram essas terríveis experiências.

Monumentos para os vencidos, os memoriais do nosso tempo, sempre em processo de desaparecimento ou desagregação, conformam-se através da articulação de restos, resíduos ou vestígios. Por isso, é recorrente o uso de nomes, fotografias vernaculares e familiares, vestimentas e objetos de uso comum.

Nos nossos dias, a arte e a sociedade parecem propor uma monumentalidade outra, na qual o que deve ser lembrado manifesta-se através de um impulso de impermanência que nega qualquer possível destruição e acena, apenas, para uma epifania instável e fugidia. São trabalhos efêmeros, obras nômades que, antes de definir espaços fixos e duradouros, detonam processos espaciais de dissolução temporal.

IV

Na sua origem, estilo era uma pequena haste de metal, osso ou madeira usada para escrever sobre tábuas cobertas de cera. Tinha uma extremidade pontiaguda, com a qual se desenhavam os signos, e outra achatada, para apagá-los. Hoje que a palavra estilo e o conceito para o qual ela aponta estão tão desgastados, seria interessante refletir sobre a outra ponta do estilo, não a que faz o traço, mas a que o apaga.

Esses apagamentos (e esses traçados) acontecem ao longo de um tempo histórico intermitente e variável, no qual o espaço entre operações artísticas e idéias é impossível de ser determinado. O historiador da arte George Kubler defende a consideração simultânea de tempo e espaço no estudo dos fenômenos artísticos, pois através deles se perceberia um processo instável de epifanias e diluições no que até hoje acreditava-se um desenvolvimento linear.

A partir dessas considerações, Kubler afirma que estilo é uma palavra cujo uso deteriorou-se até o limite da banalidade: "Uma palavra a evitar, junto de outras palavras desclassificadas, palavras sem esfumaturas, palavras envelhecidas e exaustas".[10] No livro *La forma del*

[10] KUBLER. *La forma del tempo*, p. 73

tempo, põe em dúvida a operacionalidade do conceito de "estilo" no entendimento dos fenômenos artísticos. No seu lugar, o historiador desenvolve a idéia dessa sucessão encadeada de objetos primários e seus derivados, todos distribuídos no tempo e todos identificáveis como primeiras ou extemporâneas versões do mesmo tipo de ações.[11]

Para o autor, o estilo descreve menos um tipo de existência no tempo que uma figura específica no espaço. Kubler propõe, então, a utilização dos paradigmas de "continuidades" e "rupturas", que considera mais adequados para apreender as manifestações artísticas, sobretudo as que acontecem nas periferias das metrópoles.

Através do exame das idéias de Ernst Gombrich e Meyer Schapiro, que se esforçaram para restituir sentido e dignidade crítica ao conceito de estilo, esgotado ao longo do XVIII e XIX, considera o estilo uma "forma constante" da expressão artística, uma "língua com uma ordem interna e uma expressividade própria" seja do artista singular, seja de um inteiro contexto social. O historiador insiste em que a continuidade ou não da forma é, apenas, uma resposta aos desejos do grupo social.

Sendo o grupo social quem optaria pela continuidade ou ruptura do paradigma formal – Compagnon nos fala do estilo como sendo "uma escolha entre várias escrituras"[12] – é possível refletir sobre o paradoxo contemporâneo que exige monumentos e, ao mesmo tempo, abomina a monumentalidade.

É simples constatar que os memoriais e monumentos legitimados pela sociedade contemporânea se apropriam de um paradigma formal (*um estilo, uma escritura*) que pode ser caracterizado como resíduo das tradições minimalista e conceitualista nascidas nos anos 60. Os monumentos que, de acordo com o cânone retórico, deviam ser construídos no *stilus gravis*, plenos de representações figurativas alegóricas ou narrativas, metamorfosearam-se hoje em muros lisos ou em simples volumes prismáticos riscados, apenas, por breves inscrições.

O essencialismo minimalista, com sua *pietas* alegórica, parece ser o melhor espelho da memória para o mundo contemporâneo, pois

---

[11] Cf. KUBLER. *La forma del tempo*, p. 172.

[12] COMPAGNON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 165.

consegue nos advertir sobre o sentido constantemente flutuante e mutável da história. Se as práticas artísticas tradicionais se demonstraram ineficientes na tarefa de recordar e, sobretudo, de representar as catástrofes do nosso tempo, essas paredes desnudas com suas inscrições fragmentárias são as lápides apagadas onde conseguimos projetar nossas memórias mais profundas e mais obscuras.

V

Maya Lin, autora do *Vietnam Veterans Memorial* (Washington, DC), foi a primeira a descobrir o valor da nomeação e a nostalgia de uma grandeza perdida evocada pelo legado minimalista e pós-minimalista, através de suas formas elementares e nuas.[13]

Esse memorial é de uma extrema simplicidade: duas paredes triangulares que se unem em ângulo obtuso e cujas extremidades apontam para o monumento de Washington e o Lincoln Memorial. Os muros feitos de granito preto são polidos como espelhos e sobre eles estão gravados os nomes dos mais de 50000 soldados mortos ou desaparecidos na guerra do Vietnam. Familiares ou amigos costumam deixar flores, fotos, cartas, condecorações perto dos nomes dos seus seres queridos. O *Vietnam Veterans Memorial* se constitui assim como um dos mais comoventes espaços de contemplação, reflexão e oração.

O Museu Judeu de Berlim, de Daniel Libeskind, é chamado pelo seu criador de "entre as linhas", porque se estrutura ao longo do dinamismo de duas linhas. Uma é uma linha reta, mas quebrada em vários segmentos, a outra é uma linha tortuosa, indefinidamente continua.[14] Diversas escrituras entrelaçam-se no projeto do edifício: uma alusão difusa à estrela de David, uma pauta musical estilhaçada – a memória dos berlinenses deportados e desaparecidos –, e, finalmente, uma leitura amorosa dos percursos urbanos que Walter Benjamin traça em "Rua de mão única".

A ênfase especial do Museu Judaico está dada pela contradição entre o ordenado e o desordenado, o escolhido e o não escolhido; o

---

[13] Cf. KIMMELMAN. Out of Minimalism, Monuments to Memory. <http://www.nytimes.com.>

[14] CF. LIBESKIND. <http://mega.ist.utl.pt/~pmafe/home.html>

som e o silêncio. Vazio e silêncio que são os materiais essenciais da estrutura que evolui no interior de um ziguezague.

Sem intentar igualar os fatos que provocaram a construção desses memoriais – cada um deles aponta para fatos diferenciados e não assimiláveis: a desastrosa guerra que os Estados Unidos provocaram e perderam no Vietnã e o extermínio de judeus nos campos de concentração nazista – é possível encontrar pontos de contato entre eles, já que em ambos os discursos locais se entrelaçam com as condições políticas internacionais. Por outro lado, esses monumentos apontam também para a lembrança de um pensamento utópico pretérito que estaria na base de qualquer desejo de um futuro melhor.

O projeto do *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado*, idealizado pelo Escritório Baudizzone, Lestard e Varas, ganhou o concurso promovido em Buenos Aires, em 1998, para construir um monumento e instalar nele um parque de esculturas que serviria de homenagem aos desaparecidos. Sem dúvida, o monumento argentino dialoga com os outros dois monumentos – o de Washington e o de Berlim –, paradigmáticos da arquitetura memorialista do século XX.

O projeto visa a localizar num local pontual, entre a terra e o rio, a lembrança dos desaparecidos. O "Parque" se encontra próximo da ESMA (*Escuela de Mecânica de la Armada*, notório centro de detenção e tortura), frente ao *Rio de la Plata*, um sítio carregado de sentidos históricos e simbólicos. Se o mítico estuário foi a via fluvial pela qual chegaram à região não somente os conquistadores espanhóis mas, também, os aluviões imigratórios europeus que constituiriam a maior parte da população da Argentina, hoje é o túmulo onde jazem os corpos de milhares de argentinos, jogados, ainda com vida, dos aviões da Força Aérea Nacional.

Um caminho reto, de blocos de cimento colorido, margeado de árvores, separa o "Parque" da margem do rio e dos prédios próximos da *Ciudad Universitária*, o campus da UBA. O monumento corta profundamente, em ziguezague, a encosta semicircular que se debruça sobre o rio e percorre toda a longitude do espaço, da entrada subterrânea até a costa. Estilizado e simples, parece se oferecer como um lugar de reflexão e oração que enlaça o rio com a cidade, o passado recente com os desejos de memória.

A trajetória sinuosa está emoldurada por quatro muros descontínuos nos quais serão inscritos os nomes dos desaparecidos. Sobre as paredes de pórfiro patagônico, que orientam o olhar ao longo da rampa, estarão ordenados cronológica e alfabeticamente os trinta mil nomes dos desaparecidos.

Os muros com os nomes serão as lápides das tumbas escamoteadas e outorgarão, aos vivos, um lugar para o luto pessoal, familiar, nacional. Andréas Huyssen lembra que "a inscrição do nome é uma velha estratégia da memória, mas a nomeação, neste caso, não é tradicional, nem heróica, nem triunfalista",[15] porque os que estão sendo lembrados não são soldados heróicos nem mártires imolados no altar da pátria. Os que estão sendo lembrados nos muros de pórfiro eram homens e mulheres comuns, donas de casa, estudantes, profissionais, operários que acreditavam num mundo diferente ao proposto pelas elites econômicas e militares do país e que, por causa dessa crença, foram seqüestrados, violentados, torturados e assassinados.

VI

Pensar nestes memoriais de concreto ou de pedra, em relação aos discursos memorialísticos que estão implícitos em ações tão frágeis como o *siluetazo* ou o monumento que Boltanski propôs para o centro de Berlim, é um desafio para a arte e a sociedade contemporânea. Edificados num mundo que muda rapidamente, esses monumentos tentam, paradoxalmente, fixar memórias que não são fixas.

Em nossos dias o impulso para preservar a memória da tragédia é imediato, mas segue-se a uma mais imediata obliteração do lugar da tragédia. Nesse processo destroem-se as ruínas – do *Murrah Building*, em Oklahoma, do *World Trade Center*, em New York, do Carandiru, em São Paulo – para construir o memorial. A questão persiste: apagar os rastros é esquecer? Para Lyotard,

> [...]. só pode se esquecer, no sentido corrente, o que pôde se inscrever, porque poderá se apagar. Mas o que não está inscrito [...] isso não se pôde esquecer, não se expõe ao esquecimento;

[15] HUYSSEN. El Parque de la memoria. Uma glosa desde lejos, p. 166.

> isso segue presente "só" como uma afeição que nem sequer se logra qualificar, como um estado de morte na vida do espírito.[16]

O autor acredita na inscrição – em palavras, em imagens – como única forma de restauração. Adverte-nos, porém, que uma coisa é representar – escrever, desenhar, construir, filmar, fotografar – para salvar a memória, e outra o intento de preservar o resto – *o esquecido inesquecível* – na escritura ou na arte.[17]

Restam, no final, só perguntas.

É possível acreditar, hoje, que os produtos da arte sobrevivam aos eventos que motivaram sua criação?

Como a arte contemporânea, uma arte que não ambiciona o conclusivo, o total, uma arte que se assume como fragmentária e residual, pode preservar essas terríveis lembranças?

Será ainda possível lograr, através das artes visuais, o conhecimento sensível de um mundo onde aconteceram tais fatos e alcançar a revelação de uma beleza que capture nossos sentidos a ponto de nos reconciliar com a vida além dos sofrimentos, tanto dos nossos quanto dos alheios?[18]

A proposta de Christian Boltanski – a leitura ininterrupta, *ad infinitum,* dos nomes dos que foram exterminados nos campos –, foi impedida. Em Buenos Aires, nas *Marchas* que acontecem a cada 24 de março, as silhuetas re-aparecem, feitas por mãos que nunca souberam ou que talvez já olvidaram quem as criou.

Talvez essas ações efêmeras, mas pertinazes, sejam a única escritura possível através da qual possamos criar memoriais para que as gerações futuras lembrem o que nós recusamos esquecer.

---

[16] Cf. LYOTARD. Los judíos, p. 42.

[17] Cf. LYOTARD. Los judíos, p. 42

[18] Cf. BURUCÚA. Después do Holocausto ¿qué? <www.cooltour.org/ramona>.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BRODSKY, Marcelo. Memorias distantes. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, n. 19/20, p. 79, dic. 2001.

BUNTIX, Gustavo. Desapariciones forzadas/ Resurrecciones Míticas. In: *Arte y poder*. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p. 236-255, 1993.

BURUCÚA, José Emilio. Después do Holocausto ¿qué? *Ramona. Revista de Artes Visuales*, Buenos Aires: Cooltour, n. 24, 2002. Disponível em: <www.cooltour.org/ramona>.

CERISOLA, Roberto Amigo. Aparición con vida: las siluetas de los detenidos – desaparecidos. *Arte y Violencia*. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. p. 259-288.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HUYSSEN, Andréas. El Parque de la memoria. Uma glosa desde lejos. In: *Memoria*. Antología. Punto de Vista. Buenos Aires: Libronauta, 2001.

HUYSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KIMMELMAN, Michael. Out of Minimalism, Monuments to Memory. In: *New York Times*, 13/01/2002. Disponível em: <http://www.nytimes.com>.

KUBLER, George. *La forma del tempo*. Torino: Einaudi, 1989.

LIBESKIND, Daniel. Disponível em: <http://mega.ist.utl.pt/~pmafe/home.html>.

LYOTARD, Jean-François. Los judíos. *Confines*. Buenos Aires: La Marca/ UBA, año 1, n. 1. p. 42, 1995.

ESTILO, DISCURSO, POLÍTICA

Texto e interação: o estilo – estratégia textual

Edson Nascimento Campos[1]

Até certo ponto, Umberto Eco, nos passeios pelos bosques da ficção, por volta de 1994, aqui, no Brasil, diria o que Georges Louis Leclerc – Conde de Buffon – disse no século XVIII, em 1753, na França, quando ficou mais famoso pelo que disse no seu discurso sobre o *estilo*, ao ingressar na Academia Francesa. Aliás, ainda se diz o que ele naquela data teria dito: *le style est l'homme même.*

Mas ao dizer que o *estilo* é o próprio homem, Buffon estaria dizendo, em contraponto, que as obras que duram e perduram no tempo são as bem escritas, em que o que se diz não traz as marcas do homem que as escreve. É claro que o bem escrito, aqui, responde aos critérios de exigência da objetividade produzida pelo naturalismo cientificista do Conde de Buffon. Por outro lado, ao dizer que o estilo é o próprio homem, o naturalista está explicitando o ponto que é constitutivo da prática do estilo: as marcas do humano na prática do escrever.

Eco, nos seus passeios, nos diz, de modo semelhante e diferente, que o homem, ou aquele que escreve, constrói imaginariamente um certo perfil de autor: um certo *estilo* de escrita. E, além disso, um certo perfil de leitor: um *estilo* de leitura. Enfim, o *estilo* seria o conjunto das estratégias textuais que o autor e o leitor utilizam na interação que os movimenta.

---

[1] Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, FALE/UFMG, aposentado e vinculado, por credenciamento específico, à Linha A de Pesquisa: *Lingüística dos Gêneros e Tipos Textuais.*

Ou seja, o autor, a *pessoa* que escreve, articula um conjunto de estratégias para a conquista do leitor. E tais estratégias não formam a *pessoa.* Formam o *estilo* de quem escreve na luta pela comunicação com quem lê. O autor seria, aqui, a construção imaginária identificada como *autor-modelo.*

Mas como o autor projeta uma construção imaginária com quem dialogaria, o *estilo* vai além dos limites do *autor-modelo* e constitui a outra face da relação imaginária que aproxima ou distancia o par autor/leitor. Tal face constitui o imaginário construído, até certo ponto, pelo autor e identificado como *leitor-modelo.*

Enfim, o *estilo* de quem escreve inclui necessariamente o *estilo* de quem lê, embora o leitor – pessoa – possa conviver com uma construção imaginária – *leitor-modelo* – que leria, ainda, o texto de um outro jeito. Ou seja, esse jeito faria parte dos limites alternativos de um outro *estilo,* em sintonia com o *estilo* de outros escritores, de outras situações de escrita, os quais estão associados a projetos de leitor já incorporados pela pessoa que lê.

Fazendo um outro percurso, pelas páginas onde conceitua texto, Eco diz:

> [...] um texto é um jogo de estratégia mais ou menos como pode ser a disposição de um exército para uma batalha. Napoleão dispõe seus soldados em Waterloo, procurando imaginar um modelo da mentalidade do duque de Wellington: "O duque de Wellington deve ser um sujeito que raciocina de tal modo. Para levá-lo a raciocinar de tal modo, disponho meus soldados de maneira que o duque de Welligton seja induzido a raciocinar de tal modo e a reagir de maneira a imaginar uma imagem de Napoleão como a que eu tento oferecer-lhe através da disposição das tropas. Se meu jogo tiver êxito, o duque de Wellington reagirá de modo a fazer triunfar meu texto estratégico'. Naturalmente, também o duque de Wellington encontra-se na mesma situação. A história nos diz que o texto mais interessante foi aquele imaginado pelo duque de Wellington, que obrigou Napoleão a comportar-se como estrategista-modelo proposto pelo duque de Wellington, ao passo que o duque de Wellington não se comportou como o estrategista-modelo imaginado por Napoleão.[2]

---

[2] ECO. O modelo semântico reformulado: noção de enciclopédia semântica, p. 99.

Nesse novo percurso de Eco, acredito estar claro que o autor, metaforicamente designado por Napoleão, está distante, como todo autor, daquele que, também, metaforicamente é designado por Duque de Wellington: o leitor. Entre ambos corre um fosso que os separa, pois quem escreve não é quem lê.

Mas, esse fosso precisa ser atravessado com um tecido de linguagem que não só traz o perfil, ou o *estilo* do autor, mas, ainda, o *estilo* do leitor, nos termos do projeto do autor, que precisa aproximar-se, comunicativamente, do leitor. O falante/autor precisa, pois, articular um conjunto de estratégias que formariam um texto a romper tal fosso: um conjunto de estratégias de conquista do diálogo oral/escrito com o ouvinte/leitor.

Mas o Duque de Wellington, como todo leitor, ou ouvinte, tem, ainda, por outro lado, as suas estratégias particulares de conquista do autor/falante. E a conquista da aproximação autor/leitor poderá ser não só uma experiência que reafirma a aproximação, mas, ainda, uma experiência que reafirma a distância entre esses agentes, ou uma experiência que, até certo ponto, reafirma a aproximação e, simultaneamente, reafirma a distância dos agentes da relação comunicativa.

Escrever ou ler um texto é, pois, comportar-se como quem participa de uma batalha comunicativa, usando estratégias que fazem do texto um exército: o texto é o exército de quem escreve em movimento com o exército de quem lê. Nesse movimento, as conseqüências são, até certo ponto, previsíveis, o que implica a admissão de que as conseqüências são, ainda, até certo ponto, imprevisíveis.

Por isso, o espaço de linguagem do tecido que cobriria a distância da relação autor/leitor, pode, em parte, não cobri-la, o que faz da experiência de escrever e ler o movimento de linguagem que materializa a tensão a perpassar os sentidos relativamente estáveis do texto.

Cruzando esse percurso de Eco com uma trajetória de Bakhtin, no tratamento da interação dos interlocutores, vejamos o que esse autor diz:

> Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-

> me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.[3]

O autor, localizado numa certa extremidade da ponte, articulando a linguagem, faz uma parte dessa ponte, tendo em vista aquele que está na outra extremidade: o leitor. Nesses termos, o texto é ponte produzida pela ação do autor e pela ação do leitor pressuposto, em parte, pelo imaginário do autor.

E, aí, uma vez que a ponte, em parte, também é obra da outra extremidade, o leitor, o texto é, pois, obra da interação autor/leitor. Em outras palavras, o texto constitui uma operação de linguagem processada nessa interação, o que faz da experiência com o texto uma realização dialogada: harmoniosa, harmoniosa e conflituada, conflituada... Com isso, o texto é um espaço ambíguo formado por vozes que, simultaneamente, abrigariam os agentes de linguagem no trabalho com a escrita e com a leitura. Tais agentes seriam, então, identificados com estas posições constitutivas da comunicação humana: a posição de quem provisoriamente pode ser identificado como *um* e o que pode, também, provisoriamente.ser identificado como o *outro*.

Passando pelos percursos que ecoam o que dizem Eco e Bakhtin, o texto como *exército* e o texto como *ponte* nos fazem pensar que tais espaços de aproximação e de distância constituem-se como objeto da prática da *mediação*. Como tal, o texto, objeto da interação, é mobilizado pela determinação recíproca dos agentes, que se movimentam no ir e vir das posições operativas de escrever e ler: a posição do *um* e do *outro*. Nessa movimentação, o texto não é peça exclusiva, constitutiva da ação do escritor, nem mesmo peça exclusiva, constitutiva da ação do leitor, mas sobretudo a peça resultante desse cruzamento de vozes relativas, ou particulares e coletivas, em ação.

Na interação, as estratégias textuais, ou o *estilo*, constituem as forças de determinação recíproca, com as quais vão sendo mobilizadas

---

[3] BAKHTIN. A interação verbal, p. 113.

as atividades de mediação do autor e do leitor. E como esse autor e esse leitor não são meramente pessoas, mas, além disso, estilos de escrever e ler, Eco vai dizer que esse além da pessoa é constituído pelo par autor-modelo/leitor-modelo, ou estratégias textuais de escrever e ler, distinguindo-se, aí, a pessoa que escreve (autor empírico) da pessoa que lê (leitor empírico). É claro que a pessoa, enquanto dimensão empírica, é sempre uma realização disponível à infiltração do estilo, ou da relação do autor-modelo com o leitor-modelo: sem a pessoa o *estilo* não se efetiva.

Sem esquecer o que dizem Eco e Bakhtin, vamos ver o que nos diz Luiz Fernando Veríssimo, ao dizer o que pensa do autor-modelo e do leitor-modelo na ponte construída como texto irônico, ou na luta do exército das estratégias textuais da ironia.

> Ironia Fina
>
> Ironia é como onda de rádio, se não encontrar um receptor adequado, se perde. Não adianta você escrever com ironia se não é lido como ironia, e o desencontro pode ser perigoso. Uma vez, escrevi que a solução para o Brasil era eliminar o povo, único responsável pelos nossos maus índices sociais. Sem o povo e sua miséria seríamos um dos países mais adiantados do mundo. Recebi uma carta de um leitor que entendia que eu estava brincando quando falava em "eliminar" o povo, o que seria uma impossibilidade, mas me cumprimentando pela coragem: finalmente alguém apontava o dedo para os verdadeiros culpados pela nossa situação. Outra vez escrevi que o Movimento dos Sem Terra tinha cometido o pior crime que um movimento de reivindicação social poderia cometer, que era se organizar e agir, e não faltaram leitores me chamando de insensível e reacionário. Estes pelo menos são desentendimentos sinceros, devidos à falta de discernimento ou senso de humor. Também há os que lêem o que querem, não o que você escreveu, ou lhe atribuem posições que você não tem, mas aí já passamos para falta de outra coisa.[4]

[4] VERÍSSIMO. Ironia Fina, p. 7.

Realmente, o exército pressupõe um autor que tenha o *estilo*, ou *autor-modelo* que faz ironia, mas, ainda, na luta, um leitor que tenha o *estilo*, ou *leitor-modelo* da ironia. A ponte, produzida pelo estilo irônico de *um*, o que escreve, exige, na outra extremidade da ponte, o estilo irônico do *outro*: o que lê. Nesses termos, pode-se dizer que a relação autor/leitor é articulada pela *simetria que os aproxima*, ainda que sejam distantes como pessoas. Por outro lado, se o estilo de leitura do *outro* não distingue o irônico do não-irônico, a relação autor-leitor é constitutivamente marcada pela *assimetria*. E, aqui, nesse último caso, a ironia não acontece: o leitor é uma pessoa que não tem o *leitor-modelo* da ironia, isto é, não distingue o jogo conflituoso entre o dito e não-dito. *O autor-modelo* irônico joga com esse conflito e o *leitor-modelo* de um texto irônico precisa, como onda de rádio, estar afinado, na recepção, com o movimento de produção da outra extremidade da ponte. Nesse sentido, a *simetria* é constituída com as estratégias textuais da recorrência que orienta a produção da *paráfrase*.

Quando Veríssimo nos diz da produção e da recepção da ironia, não é possível afirmar que toda relação autor/leitor seja sempre, necessariamente, *simétrica*. As relações entre os diferentes, na distância que os separa, ainda que os aproxime, serão, também, constitutivamente *assimétricas*.

Vejamos o que nos diz o poeta Carlos Drummond de Andrade em carta à professora, amiga, Maria Luiza Ramos.

> Rio, 30 de março, 1981
>
> Querida Maria Luiza:
>
> Dando arrumação aos papéis de meu escritório, topo de novo com o seu estudo da árvore cósmica na minha poesia – o texto datilografado e o outro, ligeiramente modificado, que o Suplemento Cultural do "Estado de São Paulo" publica. Passei os olhos e voltei a ler. E lendo, parei com a arrumação. O que você dizia no estudo assumia outra vez uma claridade nova, e me absorveu a atenção. Não que eu não me lembrasse do escrito (lembrava-me perfeitamente) mas fiquei seduzido pelo poder de iluminação que ele encerra e que desafia novas leituras, tão rico de conteúdo que desde a primeira leitura me impressionou. Sabe que aprendi muitas coisas a meu respeito, reveladas por você?

> Eu não me dava conta da insistência ou permanência da coisa natural árvore na minha poesia, que empregava apenas como objeto circunstancial, e não com o significado cósmico que você lhe aponta. Sabe como é que a gente compõe? Sem saber que está fazendo uma segunda verbalização da coisa descrita ou narrada... E essa segunda verbalização é, no fundo, por misteriosa que pareça, a verdadeira. A outra: um exercício direto de exposição de coisas, exteriores ou interiores.Você me deu o segundo sentido da poesia, que no fundo é o primeiro. Fiquei feliz de ser assim "contado" a mim mesmo, por sua análise, arguta, acurada e profunda. E quero agradecer por escrito o que antes foi agradecimento verbal telefônico. É um acontecimento intelectual e moral na vida da gente ser objeto de um trabalho como esse seu, tão generoso e ao mesmo tempo tão esclarecedor.
>
> Obrigado, amiga querida.
>
> Num beijo, toda a comovida e antiga amizade do seu
>
> Carlos Drummond[5]

É possível dizer que o *leitor-modelo* que mora no poeta Carlos Drummond não lê, de forma consciente e sistematicamente organizada, o *autor-modelo* que o poeta aciona para escrever o texto que a professora Maria Luiza Ramos analisa. Conscientemente, o poeta estava, até o encontro com o *leitor-modelo* da professora, articulando o objeto árvore de um certo jeito: era a *árvore* "que empregava apenas como objeto circunstancial". Até então, o seu *estilo*, conscientemente estruturado na sua provisoriedade, consistia nisso: o seu *autor-modelo* reduzia a árvore a essa dimensão e o seu *leitor-modelo* lia a árvore nos termos desse estilo interiorizado. Mas o *leitor-modelo* da professora lia a árvore de modo diferente. Aliás, o poeta estaria dizendo que ele lia diferentemente o objeto árvore, não com os olhos do *leitor-modelo* da professora, ou seja "não com o significado cósmico que você lhe aponta". Isso significa dizer que as relações de escrever e ler que mobilizam o poeta e a professora são marcadas pela *assimetria* que faz

---

[5] Cf. RAMOS. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Maria Luiza Ramos, p. 60-61.

o texto ser aquele exército, ou ponte, no exercício da mediação, na determinação recíproca do autor e do leitor e de seus respectivos *estilos* de escrever e ler. Poderíamos dizer que o estilo da professora utiliza não só as estratégias textuais de reprodução do texto, mas, ainda, e sobretudo, as estratégias de transformação que dariam conta, portanto, da oposição entre um *estilo* de escrever e ler que captura a árvore, "apenas como objeto circunstancial", e um outro *estilo* que captura a árvore "com o significado cósmico" articulado pelo leitor. Tal estratégia, fundada no jogo da oposição, formaria o estilo da paródia.

Ora, pensando no que diz Maria Zilda Ferreira Cury, que pensa o texto como moeda de duas faces, a do escrever e a do ler, não é possível pensar a constituição do texto sem a ação participativa do autor e sem a ação cooperativa do leitor. Aliás, fica claro, nessa carta de Drummond, que o poeta produz com o seu *autor-modelo* e o seu *leitor-modelo* a moeda que circula na relação com a professora, que, também, produz, com o seu *autor-modelo* e o seu *leitor-modelo*, uma moeda cujas faces fazem circular o sentido que amplia o olhar do poeta a respeito de sua escrita e de sua leitura. Fica evidente que o texto é, mesmo, esse espaço do cruzamento de sentidos que transitam de voz em voz e, nisso, a escrita não existe sem a ação cooperativa da leitura. Por isso, o leitor é, provisoriamente, a voz do *outro* que dinamiza, em ação recíproca, a voz provisória do *um*, garantindo a existência da produção na recepção ativa da leitura *assimétrica*. E essa leitura é diferente da *simetria* em que ficam sintonizadas, como onda de rádio, a produção e a recepção da leitura da ironia. Variam as estratégias textuais do autor e do leitor, variam os *estilos* de escrita e de leitura, varia a relação autor/leitor. O que permanece constante, contudo, é a interação enquanto mediação do autor e do leitor: a relação de determinação recíproca na constituição das faces da moeda.

Fazendo ressoar, de novo, o que noz diz Eco, lá pelos passeios nos bosques da ficção, o texto é uma máquina preguiçosa. Por isso, a sua existência é garantida pela ação cooperativa, ou produtiva, do leitor. É claro que o autor também coopera. E nessa ação não pode dizer tudo, nem mesmo o leitor o faz. O escritor escreve fragmentariamente, cabendo ao leitor a tarefa de ir preenchendo os vazios que moram nos fragmentos, seguindo as trilhas do *estilo* da alusão: de parte em parte, de fragmento em fragmento, um outro texto vai sendo articulado com

a voz de quem deixa os fragmentos e com a voz de quem os articula na constituição de um certo arranjo de sentido. Assim o texto, como prática de mediação, é esse encontro e desencontro do *um* e do *outro*. E o tecido que vai sendo fechado, sem ser encerrado, é um novo texto, resultante da ação recíproca dos agentes que vão construindo a ponte ou as batalhas do exército através da conquista recíproca das posições vividas por tais agentes.

Uma questão talvez seja importante nesse momento. De onde vem o texto: do autor, do leitor, ou do autor e do leitor? Vamos ouvir o que noz diz Paulo Leminski:

> Marginal é quem escreve à margem
> deixando branca a página
> para que a paisagem passe
> e deixe tudo claro à sua passagem.
>
> Marginal, escrever na entrelinha,
> sem nunca saber direito
> quem veio primeiro,
> o ovo ou a galinha.[6]

Se a posição de quem escreve precisa relativizar a origem do texto, em outros termos, não importa quem veio primeiro: o autor ou o leitor. Isso, porque quem escreve é escritor que foi leitor de outros escritores. E quem lê é leitor de certos escritores que, por sua vez, são leitores de outros escritores... Com isso, a circulação da moeda de duas faces, pela produção e pela recepção, não tem princípio – *ponto primacial* – nem fim. Ou seja, a origem de um texto não está na estratégia da reprodução e transformação de um texto *primeiro* que possa vir a ser o ponto primacial identificável como o ovo ou a galinha, pois um texto é um ponto cuja origem está na relação com outros pontos, outros textos. A fonte de um texto é, pois, um ponto cuja origem está na relação com outros pontos, outros textos: a fonte de um texto está nos *pontos relacionais*. Já que o texto é uma realização concreta da mediação, ou da determinação recíproca dos agentes que

---

[6] LEMINSKI. Marginal é quem escreve à margem, p. 70.

o constituem como ponte, o autor ou o leitor podem escrever e ler usando o *estilo* de jogar com os pontos relacionais que fazem nascer o texto: as relações intertextuais que o constituem como objeto da interação autor/leitor.

Ainda nos ecos do que diz Leminski, se há o texto escrito à margem da página, como sendo o lugar provisório d*o outro*, em movimento dialógico, conflituoso, há o texto escrito no centro da página, o lugar provisório do *um*. E o texto de tais posições é escrito de acordo com os *estilos* de cada lugar: se no centro há o *estilo* das linhas, onde tudo é, imaginariamente, registrado e claro; na margem, há o *estilo* das entrelinhas, onde, imaginariamente, não se diz tudo e o que é dito indicia uma certa obscuridade, um certo mistério. De um lado, a página do centro registra o *estilo* da afirmação de uma ordem que opera no sentido da luta pela hegemonia de sua verdade. De outro lado, a margem, lugar do *estilo* da poesia, opera, em parte, no movimento do *estilo* da negação que fixaria limites de oposição à recorrência da circulação da verdade do centro. Nesses termos, o estilo de escrever e ler responderia, grosso modo, às exigências sociais das estratégias textuais da paráfrase e da paródia.

Na esteira da ressonância dos ditos e não-ditos de Leminski, podemos ler o que nos diz Fabrício Marques:

> Chama a atenção na poesia de Leminski, a presença de palavras como prazer, rebeldia, liberdade, informação nova, amor, paixão. De certo modo, nessa concepção poética estão envolvidos valores que se opõem radicalmente ao mundo contemporâneo, "lucrocêntrico", onde impera o princípio da utilidade, ou seja, a idéia de que todas as coisas têm determinada serventia, tudo e todos devem produzir e toda produção se coloca mediatizada pelo consumo. A busca dos valores expressos por aquelas palavras é uma forma de resistência representada, no plano da linguagem, pela poesia.[7]

Dizendo de outro jeito, até certo ponto, parafraseando Fabrício Marques, o *estilo* da poesia de Leminski implica um escrever e ler que

---

[7] MARQUES. *Aço em Flor:* a poesia de Paulo Leminski, p. 58.

desloca o olhar do *estilo* da paráfrase da página do centro para um *estilo* de escrever e ler que dialoga, parodisticamente, com as moedas de duas faces de nosso tempo, e de outros, fazendo a ponte articulada com os exércitos do *um* e do *outro* na resistência à absolutização da página do centro.

Dizendo o que disse de Leminski, com Fabrício Marques, podemos dizer que as relações de leitura pressupostas pelo escrever e ler da poesia marginal são pensadas, acentuadamente, enquanto relação de *assimetria* enquanto negação da *simetria* prevista pelo centro.

É claro que as relações de leitura pressupostas pelo escrever e ler do centro da página são desenhadas com o forte acento da relação de *simetria*. E isso ocorre, para negar, por contradição, a *assimetria* desenhada pela margem.

Pensando assim, as relações de *simetria* pressupõem aquele estilo de escrever e ler centrado na reprodução dos textos estabelecidos pela ordem, em que é forte a manutenção das estratégias textuais da paráfrase. Daí o seu carácter de conservação e a política ostensiva de higienização, a serviço da manutenção do centro da página, a ser exercida na formação dos estilos do escritor e do leitor, o que nos faz lembrar da luta do *um* na campanha de moralização dos textos. Assim, o texto deve ser são para que as mentes sejam sãs a fim de negar os *estilos* de veneno que vêm da ação do outro.

E possível dizer que as relações de *simetria* e *assimetria* na moeda de duas faces da leitura e da escrita, enquanto orientações gerais para a articulação contraditória do centro e da margem, acabam por orientar a produção do sentido do texto e a identidade dos sujeitos da escrita e da leitura.

Ouvindo o que diz Eni Orlandi, é possível dizer que os estilos de escrever e de ler responderiam às exigências da interpelação de uma formação discursiva. Tal formação, enquanto articulação social para a produção da identidade e da unidade do que precisa ser distinto, traria, desse modo, as marcas do que está dentro e fora das hegemonias em movimento na produção da sociedade. Será possível pensar o que acabo de dizer, usando estas palavras de Orlandi:

> Como sabemos, a formação discursiva – lugar provisório da metáfora – representa o lugar de constituição do sentido e de

> identificação do sujeito. Nela o sujeito adquire identidade e o sentido adquire unidade, especificidade, limites que o configuram e o distinguem de outros, para fora, relacionando-o a outros, para dentro. Essa articulação entre um fora e um dentro são efeitos do próprio processo de interpelação.[8]

Ao longo deste texto que vem sendo articulado, na mediação com tantos disses e não-disses, mais ou menos explícitos, vem à minha memória, aberta, a velha brincadeira do telefone sem fio. Aqui, cada ouvinte que ouve não diz exatamente o que ouviu: o *estilo* de sua fala acaba por ser, e deve ser, uma recusa da boa recepção afinada com a boa sintonia das ondas de rádio. As relações de falar e de ouvir são, acentuadamente, *assimétricas.*

Nisso, trago à cena da memória deste texto o que diz – será que diz? – Machado de Assim no conto "Quem conta um conto...". Acho que vou dizer o que ele disse.

Quem conta um conto, conta até certo ponto a reprodução do que foi ouvido ou lido. Como não há reprodução absoluta, não há evidentemente o reinado tirânico da estratégia textual da paráfrase. Todo conto, ao ser contado, responde à exigência da mediação, na ponte, em que se cruzam e se descruzam, e se recruzam, os movimentos recíprocos do ir e vir dos agentes de linguagem. Nesse caso, a reprodução convive, essencialmente, com a transformação que a desestabiliza.

Quando dizemos, por outro lado, o que dizem as vozes que diferentemente vêm dizendo, de forma recorrente, as suas contribuições para a constituição da teoria do texto e da interação – e, aí, o *estilo* como estratégia textual – o que fazemos, em outros termos, é articular um conjunto de citações. Vamos citando vozes que, na diferença de suas contribuições, acabam acrescentando a uma e outra voz o peso positivo de sua expressão. E, então, a diferença que já não é a diferença da oposição militante da paródia, acaba por ser uma dimensão que homenageia as diferenças que, entre si, vão formando uma outra tradição explicativa do objeto *estilo.* Tem-se, assim, o exercício do *estilo,*

---

[8] ORLANDI. *Discurso e texto*: formulação e circulação dos sentidos, p. 103.

ou estratégia textual, do pastiche como prática de escrever e ler em que a interação autor/leitor procura homenagear as diferenças nas tradições do processo de produção do sentido. E essas tradições homenageadas, intertextualmente reunidas, constituiriam as explicações alternativas para o domínio do movimento social de produção, circulação e recepção dos objetos.

Aliás, acredito ter experimentado, aqui, no escrever e ler de vários outros textos, este jogo do disse e não-disse que faz o texto resultante ter a fisionomia sinuosa de uma linha sem fim... e que aparentemente teria tido Buffon como ponto de partida. Lembremos o que nos diz João Guimarães Rosa em *O Recado do Morro*: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase”.[9]

Referências

ASSIS, Machado de. Quem conta um conto... In: RAMOS, Ricardo (Org.). *A palavra é humor.* São Paulo: Editora Scipione, 1990. p. 8-28.

BAKHTIN, Mikhail A interação verbal. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: HUCITEC, 1999. p. 110-127.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Escrever e Ler; faces da mesma moeda. *Vertentes*; São João del-Rei; n. 9, p. 75-83, jan./jun. 1997.

ECO, Umberto. Entrando no Bosque. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 7-31.

ECO, Umberto. O modelo semântico reformulado: noção de enciclopédia semântica. In: _____. *Conceito de Texto.* São Paulo: T.A. Queiroz / Ed. da Universidade de São Paulo, 1984. p. 96-124.

LEMINSKI, Paulo. Marginal é quem escreve à margem. In: _____. *Distraídos venceremos.* São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 70.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor*: a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ORLANDI, Eni. *Discurso e texto*: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

[9] ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 5.

RAMOS, Maria Luiza. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Maria Luiza Ramos. In: _____. *Interfaces*: literatura mito inconsciente cognição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ROSA, João Guimarães. O Recado do Morro. In: _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. p. 3-70. (Corpo de Baile)

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Ironia Fina. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 nov. 2001, Seção Opinião, p. 7.

Obras consultadas

BAKHTIN, Mikhail. O discurso de outrem. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1999. p. 144-154.

CAMPOS, Edson Nascimento. *Métodos e técnicas de ensino*: estudo de texto II. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. (Circulação interna)

CAMPOS, Edson Nascimento. *A prática dialógica – Intertextual – no texto do gênero divulgação científica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. (Circulação interna)

CAMPOS, Edson Nascimento. O Recado do Morro e as vozes da enunciação. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. de. (Org.) *Análise do Discurso*: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: FALE/ UFMG – Núcleo da Análise do Discurso/CAPES, 2001. p. 347-355.

CAMPOS, Edson Nascimento. *Texto são em mente sã*: um projeto de leitor. A prática da leitura na revista Era uma vez... o Brasil da era Vargas – os anos 40. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

CURY, Maria Zilda Ferreira; CAMPOS, Edson Nascimento. Fontes primárias: saberes em movimento. *Revista da Faculdade de Educação (USP)*, São Paulo, v. 23, n.1/2, p. 311-323, 1997.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade: uma prática contraditória.In: COELHO, H. R.; CASA NOVA, V. L. (Org.) *Ensaios de Semiótica*: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura.Belo Horizonte, v. 8, p. 117-128, 1982.

A paródia: gênero discursivo ou estilo de escritura?

Ida Lucia Machado[1]

Escolhemos este título para nosso artigo para tentar dar consistência a uma idéia que, por assim dizer, nos "persegue" desde que iniciamos nossas pesquisas sobre o fenômeno da paródia, à luz da moderna Análise do Discurso. A essa preocupação, veio se juntar uma outra, ligada ao estudo dos gêneros discursivos, estudo este que começamos a empreender quase que paralelamente à pesquisa sobre a paródia. Ora, era fatal que um dia algumas das indagações oriundas de tais estudos se encontrassem...

Desse modo, procuraremos desvendar o "enigma" proposto acima, a partir de duas perspectivas: uma que verificará as estruturas do que aqui chamaremos de "paródia explícita" e outra, que levará em conta o que denominaremos de "visão interdiscursiva de global da paródia".

Mas para tanto, deveremos antes refletir, ainda que de forma panorâmica, sobre alguns aspectos da Estilística, ou do Estudo do Estilo que encontram uma espécie de eco ou um porto de acolhida na moderna Análise do Discurso.

---

[1] Doutora *ès Lettres* pela Université de Toulouse II (França), com pós-doutorado na Universidade de Paris XIII (França). Professora de Literatura Francesa e Análise do Discurso na Faculdade de Letras da UFMG. Coordenadora do *Núcleo de Análise do Discurso* (NAD) e do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos* (PosLin) desta mesma Faculdade.

1. Estilo e Análise do Discurso: algumas considerações...

Como um analista do discurso veria, nos dias de hoje, a noção de estilo, ou melhor dizendo, o estudo da disciplina que deu origem a tal noção, a Estilística? São várias as opiniões que encontramos, segundo os diferentes teóricos. Para Maingueneau, a Estilística é uma "disciplina que se constituiu progressivamente na segunda metade do século XIX, na junção entre retórica e lingüística".[2] Lendo as considerações de Maingueneau sobre a Estilística, chegamos à conclusão de que, nos dias de hoje, é difícil demarcar com precisão o que seria exclusivamente próprio da Estilística ou da Análise do Discurso, ambas consideradas como disciplinas. Assim, alguns dos fenômenos tratados pela primeira – por exemplo, os que se referem à teoria da enunciação, à teoria dos gêneros – foram também integrados à Análise do Discurso...

Para chegar a maiores conclusões, fomos levados a consultar autores menos modernos, mas com concepções sempre brilhantes: este é o caso do gramático francês Charles Bally, que escreve sobre a Estilística no início do século XX. Para esse autor, o estilo pode ser visto como um "desvio". Ora, se adotarmos tal ponto de vista, seremos levados a refletir sobre a concepção de "norma". Esta poderia ser considerada como uma soma de abstrações que tomariam como referência: "[...] certos modos de expressão ideais e normativos que não podem, entretanto, ser encontrados em estado puro na linguagem, mas que nem por isso deixam de se tornar realidades tangíveis desde que sejam observadas as tendências gerais do espírito humano."[3]

Evidentemente, enfatizar que há uma "norma" que funciona como base para os atos de linguagem não foi uma idéia muito bem

---

[2] MAINGUENEAU. Stylististique, p. 550. Tradução nossa de: "Discipline qui s'est constituée progressivement dans la seconde moitié du XIXe siècle à la jointure entre rhétorique et linguistique [...]".

[3] BALLY. *Traité de stylistique française*, p. 30. Tradução nossa de: "[...]certains modes d'expression idéaux et normaux qui n'existent nulle part à l'état pur dans le langage, mais n'en deviennent pas moins des réalités tangibles dès que l'on observe les tendances générales de l'esprit humain."

recebida por todos.[4] No entanto, ela nos parece apropriada se nos detivermos para refletir sobre o fenômeno da paródia. Segundo Gallison & Coste (1976: 167), o desvio, no campo da Estilística, torna-se evidente quando aparece entre: (i) um elemento do texto e o texto no qual este elemento se insere; (ii) um texto e outros textos... Em suma: "O estilo é então definido como um desvio em relação a uma 'norma': – a norma constitui assim um terreno neutro, não marcado; – o desvio uma desnível marcado, [algo] que sai do comum e do que é esperado".[5]

A paródia, além de se inserir em (i) e (ii) acima citados, é feita a partir de um estilo que foge à norma "séria" do texto original, para poder provocar em seu leitor/espectador a surpresa, com sua irreverência.

Finalmente, antes de passarmos para o próximo segmento, gostaríamos de lembrar as palavras de Daniel Delas que nos dizem o seguinte:

> Nos dias de hoje, o que se deve incluir na definição de estilo para que este termo possa ser usado sem provocar uma frustração excessiva? Certamente a voz do outro, a palavra dos outros (o discurso relatado [...], a polifonia enunciativa, a ironia...), a espera.[6]

---

[4] Como no caso do teórico R. L. Wagner, que afirmou, ao falar do "estilo como desvio": "[Isso] implica em uma relação com um modelo. Ora, tal modelo, supondo que possamos estabelecê-lo, só poderia ser retirado de enunciados neutros, destituídos de seus traços característicos, o que para nós é algo impensável." Tradução nossa de: "[Cela] implique une relation à un modèle. Or celui-ci, à supposer qu'on pût l'établir ne saurait être dégagé que d'énoncés indifférents, privés de traits caractéristiques, ce qui pour nous est impensable". *Apud* GALISSON; COSTE. *Dictionnaire de didactique des langues*, p. 530.

[5] GALISSON; COSTE. *Dictionnaire de didactique des langues*, p. 530. Tradução nossa de: "Le style est alors défini comme écart par rapport à une 'norme': – la norme constituant un palier neutre, non marqué; – l'écart une dénivellation marquante qui sort de l'ordinaire et de l'attendu."

[6] DELAS. La stylistique française, p. 92. Tradução nossa de: "Que faut-il aujourd'hui inclure dans la définition du style pour qu'on puisse utiliser ce terme sans frustration excessive? Assurément, la voix de l'autre, la parole des autres (le discours rapporté /.../ la polyphonie énonciative, l'ironie...), l'attente."

A "voz do outro", "a polifonia enunciativa", "a ironia": "a espera". Eis aqui reunidos, nesta citação, elementos constituintes para que possamos abordar nossa primeira concepção de paródia.

2. A paródia explícita: gênero ou técnica?

Desde a Antigüidade Clássica até os dias de hoje, ainda não foi fornecida uma classificação precisa para o fenômeno da paródia. O que nos foi possível captar, no caso em questão, foram certas "tomadas de posição", dentre as quais, duas parecem prevalecer: 1ª) a paródia seria um exercício literário; 2ª) a paródia seria uma das formas que o exercício ou a prática da citação/imitação pode assumir.

Na acepção da Antigüidade Clássica, a paródia seria uma ode destinada a perverter o sentido de outra ode. Alguns autores franceses, entre eles: Pierre Brunel (1998); Bernard Dupriez (1984); Franck Evrard (1996)[7] não hesitaram em classificar a paródia tal como os Clássicos o fizeram, isto é: como uma espécie de gênero estreitamente ligado à literatura. Não iremos discutir o mérito dessa classificação aqui, pois acreditamos que não é este o objetivo de um analista do discurso. Passaremos, então, para a segunda tomada de posição face à paródia, ou seja: a que a considera como um exercício de estilo, afirmação com a qual, *a priori*, estamos de acordo.

Propomos ao leitor voltar conosco, rapidamente, no tempo: mais especificamente, ao século XIX, na França. Esse século oferece duas visões sobre a paródia: em primeiro lugar, ela é vista como prática de intervenção pontual sobre os mais diversos textos – o que faz lembrar o uso, como já foi dito, preconizado pela Antigüidade Clássica. Em segundo lugar, no século XIX, a paródia passa a designar uma grande variedade de fenômenos, seu campo de ação vai se expandir de forma surpreendente e isso graças ao Romantismo. Todos nós sabemos que houve nesse movimento literário uma certa exaltação do grotesco e do

---

[7] Lembramos ao leitor que, neste artigo, nossas considerações sobre a paródia são ligadas à Análise do Discurso de tendência francesa; daí nos basearmos em considerações de autores franceses e em traduções francesas (no caso de Mikhaïl Bakhtin).

burlesco, a fim de melhor realçar o *Belo*. Basta lembrar, a título de exemplo, a obra de Victor Hugo, o grande mestre do contraste maniqueísta, ou melhor, da subversão/inversão deste contraste: seu monstruoso personagem Quasimodo, do livro *Notre-Dame de Paris*, não possui uma alma bela e pura? Ele não é, em certo sentido, uma paródia do príncipe encantado? Um outro exemplo de paródia construído sobre um personagem, também de Victor Hugo, é o de Ruy Blas.[8] Sem cair no grotesco, mas tocando no burlesco, Ruy Blas, enquanto personagem, é "construído" no interior do drama, por obra e graça de um outro personagem, Don Salustre: Ruy Blas torna-se assim uma paródia dos grandes da Espanha, chegando mesmo a ser um "duplo" de seu rei. Mas... um "duplo" paródico, evidentemente.

A liberdade de escritura preconizada pelo movimento romântico fez com que a paródia se infiltrasse em várias outras produções do século XIX. No final deste mesmo século, nota-se, enfim, uma eclosão de "práticas de escritura" centradas na imitação. Em um mundo cultural que começa a ficar cansado do culto do "eu", a paródia e outros exercícios de re-escritura (tais como os pastiches de Proust, por exemplo), parecem anunciar uma nova visão da literatura, que tende a se auto-refletir: a re-escrita é vista como uma atividade criativa. Estas práticas ou exercícios são atividades lúdicas, é claro, mas mostram também sinais de um certo desencantamento, de uma amargura comum aos finais de séculos, que a ironia saberá traduzir ou explicar muito bem.

Curiosamente, no final do século XX e no início do século XXI, os jogos com o "já-dito" (*déjà dit*) voltam também à ordem do dia e de modo bem vasto, e isso em todo o mundo ocidental. A paródia faz-se presente nos mais diversos gêneros: ela pode ser vista, por exemplo, em certos *out-doors*, em manchetes de jornais, em romances ou títulos de romances, em charges, "tirinhas" cômicas de jornais, assim como também em filmes ou peças de teatro (nos títulos, diálogos ou situações destes), na arquitetura, na pintura...

Entre várias obras que consultamos sobre o assunto, são as do teórico russo Mikhaïl Bakhtin, inegavelmente, que continuam a nos fornecer um vasto material para reflexão. Bakhtin não compôs um livro ou um grande ensaio exclusivamente centrado sobre a paródia; mas,

---

[8] Da obra que levou o mesmo nome.

de certa forma, ele "dissecou" o fenômeno, tentando cercá-lo por todos os lados. O teórico russo foi, por isso mesmo, criticado por alguns autores, que não viram em sua exposição de idéias sobre o tema coerência ou uniformidade de julgamento. Bakhtin não disse "a paródia é isso e ponto final":[9] ele tentou captá-la em sua complexidade e de acordo com as diferentes leituras que o fenômeno vinha recebendo através dos séculos.

Para nós, isso foi bastante proveitoso, pois serviu para nos mostrar que a paródia pode ser julgada, do ponto de vista "construção linguageira",[10] de diferentes modos. Em outros termos: para se definir – ou para se tentar definir – "construções escorregadias" e cheias de malícia como a paródia (ou o pastiche), é preciso que nos situemos em um local teórico bem determinado.

Dentro desse prisma, seguimos então Bakhtin quando este diz que a paródia é uma crítica da palavra social, se ela for vista de modo mais amplo; se for considerada de modo mais restrito, ela será então associada à estilização – daí o sintagma "estilização paródica", que o teórico russo utiliza, às vezes. Ora, esta forma de paródia aparece como o resultado de uma operação pontual que pode acontecer seja pela inserção, sem transformação, de um fragmento de texto em um novo contexto, seja pela re-contextualização, com transformação; vários tipos de modificações, de jogos, mostram-se assim possíveis: a troca de um som, de uma letra, a paráfrase...vários recursos não necessariamente "extensos" podem dar um sentido jocoso ao *déjà-dit* e fazer aparecer a paródia. Esta "estilização paródica" se enquadra na visão que Quintiliano tinha sobre o problema, é sempre bom lembrar.

É dentro desse quadro que colocamos então o que chamaremos de "paródia explícita": ela está ligada, de certo modo, aos fenômenos linguageiros que anunciam uma heterogeneidade enunciativa,[11] já que

---

[9] E nem esse seria o seu estilo! Bakhtin detestava imposições dogmáticas, como sabemos.

[10] Neologismo criado e bastante usado nas produções do NAD/FALE/UFMG, desde 1993, para traduzir o sintagma francês "constructions langagières".

[11] Estamos nos referindo aqui aos fenômenos da heterogeneidade mostrada, sintagma e conceito criados por Jacqueline Authier-Revuz (1982).

a paródia re-atualiza enunciados já utilizados, colocando-os, novamente, em circulação, com uma nova roupagem. Cabe a nós, leitores ou observadores desse tipo de paródia, julgar o porquê do *novo* e do *velho* assim reunidos e, a partir daí, construir uma interpretação desse encontro insólito, já que a paródia utiliza como estratégia de base o inesperado, a alusão (ou, como diriam os franceses, o *clin d'oeil*) ou ainda em outras palavras, a ironia.

Entretanto, essa reunião do *novo* e do *velho* é, evidentemente, a reunião de diferentes vozes. E diferentes vozes vêm de diferentes discursos que, por sua vez, vêm de diferentes gêneros...Isso nos leva, então, à nossa segunda interpretação: a da paródia interdiscursiva ou "paródia global".

3. A paródia interdiscursiva ou a paródia global

Quando utilizamos uma forma linguageira para estabelecer uma comunicação, queremos, forçosamente, agir sobre o outro, nosso interlocutor. Para Maingueneau, a categoria de "gêneros do discurso" está ligada a uma categoria mais ampla, a dos "tipos do discurso", que são oriundos de "vastos setores da atividade social".[12]

Seguindo essa idéia, que se encontra com as de Bakhtin (1970), podemos afirmar que a paródia, em suas diferentes formas de expressão, constitui um gênero do discurso, que é, por sua vez, subordinado a um tipo maior de discurso: o discurso irônico.

A paródia seria, então, ao nosso ver, um gênero discursivo "transgressivo". Ela é construída pela junção – explícita ou implícita – de dois textos diferentes: o parodiado e o parodiante. O discurso "alvo" da paródia pertence a um gênero que é, *a priori*, "sério". Mas esse gênero "sério" ou "primeiro", ao ser submetido ao exercício lúdico da re-escritura – que gerará o discurso parodiante –, passa de "sério" a "não-sério". Não estamos querendo dizer, com isso, que não existe seriedade na paródia. Citemos um exemplo bem conhecido e por nós já abordado (1991): "Geny e o Zepelim", letra de uma canção de Chico Buarque, parece ser uma paródia (consciente ou inconsciente) do

---

[12] MAINGUENEAU. Stylististique, p. 47.

conto "Bola de Sebo"[13] de Guy de Maupassant. Em ambas as produções, assistimos à história de uma prostituta desprezada e humilhada pela elite de uma determinada sociedade, mas que, graças a uma ironia de situação, passa a ser "endeusada" por esta mesma elite, pois é o único ser que poderá salvá-la da destruição. Uma vez o sacrifício da prostituta consumado – ela é o único personagem realmente nobre, nas duas "versões" da história – a alta sociedade volta a desprezá-la mais ainda. A letra da canção construída por Chico Buarque não abandona o caráter trágico que mostra a humilhante condição da prostituta que "habita" o conto do autor francês. Em "Geny e o Zepelim" houve um deslocamento situacional, mas a denúncia da hipocrisia social continuou a existir, como em "Bola de Sebo". O que queremos dizer é que o citado ato de re-escritura – consciente ou inconsciente, repetimos – constitui, por si só, um ato lúdico.

Considerar a paródia como um "gênero transgressivo" ou "subversivo" subentende, também, que esse gênero, para ser constituído como tal, faça um natural apelo à ironia. É a ironia que comanda a distribuição dos disfarces, das fantasias, das estranhas misturas de idéias e palavras, dos jogos de máscaras que são lugar-comum na paródia. É a ironia, enfim, que inspira o gesto de transformação que faz surgir tal fenômeno linguageiro. Em certo sentido, a ironia precede ou antecede a paródia: eis porque este tipo de discurso carrega sempre em si a idéia de jogo.

4. Algumas palavras à guisa de conclusão...

Concluindo e respondendo à pergunta de nosso título, diríamos que a paródia é um exercício de re-escritura e que esse exercício, justamente, faz com que um novo gênero – que aqui chamaremos "transgressivo" – seja construído. A paródia deve ser considerada, então, pela sua intertextualidade, ou seja, pela fusão de diferentes textos e estilos de escrita e também pela sua interdiscursividade: é esta última que faz com que um determinado discurso migre, alegremente, de um gênero para outro.

---

[13] No original francês: "Boule de suif".

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour l'apprehénsion de l'autre dans le discours. *DRLAV*, Paris, n. 26, 1982.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Tel Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoiévski.* Paris: Seuil, 1970.

BALLY, Charles. *Traité de stylistique française.* Heidelberg-Paris: Klincksieck, 3e. édition, 1951.

BRUNEL, Pierre. *Français (Manuel).* Paris: Ed. de la Cité, 1998.

DELAS, Daniel. La stylistique française. *Langages*, Paris, n. 118, p. 85-96, juin 1995.

DUPRIEZ, Bernard. Gradus. *Les procédés littéraires* (Dictionnaire). Paris: Col.10/18, 1984.

EVRARD, Franck. *L'Humour.* Paris: Hachette, 1996.

GALISSON, Robert & COSTE, Daniel (Dir.). *Dictionnaire de didactique des langues.* Paris: Hachette, 1976.

MACHADO, Ida Lucia. L'ironie et le français instrumental: étude d'une chanson brésilienne et d'un conte français. In: CONGRESSO NACIONAL DE PROFESSORES DE FRANCÊS, 10, 1991, Florianópolis. *Anais...* v. 1. Florianópolis: UFSC, 1991. p. 363-372.

MAINGUENEAU, Dominique. Stylististique. In: CHARAUDEAU, P. et MAINGUENEAU, D. (Org.). *Dictionnaire d'Analyse du Discours.* Paris: Seuil, 2002.

Ficcionalidade e estilo: algumas considerações do ponto de vista da Análise do Discurso[1]

Emília Mendes Lopes[2]

Introdução

Parece-nos que os estudos sobre estilo, de um ponto de vista da análise do discurso, ainda não são muito numerosos, ou pelo menos, no Brasil, não temos conhecimento de que o sejam. Embora se trate de um assunto que vem sendo estudado já há algum tempo, o estilo ainda permanece difícil de se apreender.

Ao tentar relacionar análise do discurso e estilo, surgiram-nos algumas indagações: o estilo poderia constituir um discurso? Haveria estilos institucionalizados? O estilo seria uma restrição imposta pelos gêneros de discurso? Seria possível determinar a ficcionalidade ou a factualidade de um texto através do estilo nele empregado? Estas seriam algumas das questões que gostaríamos de tratar neste breve artigo.

Assim sendo, o presente texto será composto de três partes complementares: num primeiro momento, faremos algumas reflexões sobre análise do discurso e estilo, passando pelo viés teórico da

---

[1] O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento tecnológico – CNPq – Brasil.

[2] A autora é Doutora em Estudos Lingüísticos pela UFMG. Sua pesquisa de Doutorado buscou fazer uma abordagem discursiva do conceito de ficção e da ficcionalidade.

Semiolingüística; num segundo momento, abordaremos o conceito de ficção e suas relações com o estilo e, finalmente, num terceiro momento, tentaremos abordar alguns aspectos das questões acima mencionadas.

1. Análise do Discurso e Estilo

É possível pensar que há uma estreita relação teórica entre o que propunha a Estilística de C. Bally no início de século XX e o que as teorias sobre a análise do discurso de vertente francesa têm evidenciado nessas últimas décadas. De acordo com Charaudeau & Maingueneau:

> É difícil definir uma linha divisória entre estilística e análise do discurso porque a estilística [...] pode tomar formas extremamente diversas. Os fenômenos que eram considerados pela estilística de C. Bally no início do século XX estão hoje distribuídos entre teorias da enunciação, lingüística, pragmática, sociolingüística, análise conversacional, análise do discurso [...]. [3]

Mesmo tendo em vista tal ramificação, gostaríamos de expor aqui algumas reflexões sobre a abordagem que a análise do discurso poderia fazer do estilo. De um ponto de vista da Semiolingüística, qualquer produção linguageira pode ser vista a partir destas três dimensões: a *situação de comunicação, as categorias de discurso e as categorias de língua*. Cada uma delas obedece a restrições de uso que podem estar relacionadas a dados externos ou dados internos ao ato de linguagem. Vale dizer que esta tríplice repartição existiria somente para efeito didático, pois, de fato, estariam todas em uma relação de complementaridade, ou de "consubstancialidade" como o especifica Charaudeau (2001). Em seguida, faremos uma exposição sintética dessas dimensões a partir de Charaudeau.[4]

---

[3] CHARAUDEAU; MAINGUENEAU. *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 552.

[4] Cf. CHARAUDEAU. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle, p. 13.

As restrições da situação de comunicação devem ser consideradas como dados externos à instância da enunciação e sua única razão de ser é ter por finalidade a construção do discurso. Elas respondem à questão "estamos aqui para falar do quê?" e, assim sendo, engendram instruções que devem encontrar seu correspondente em um "como dizer". A definição da situação de comunicação se dá em quatro termos: (i) a finalidade da troca (falar para atingir qual objetivo?); (ii) a identidade dos parceiros (quem se endereça a quem?); (iii) a proposição (falar do quê?) e (iv) o dispositivo (falar em qual quadro?).

A situação de comunicação e a construção discursiva são ligadas por um fio de causalidade, porém não há o estabelecimento de uma correspondência termo a termo. Elas determinam o que deve ser o quadro do tratamento linguageiro no qual vão se ordenar. Pode-se observar que os dados da finalidade, pelo viés de suas visadas,[5] determinam uma certa escolha de modos enunciativos (descritivo, narrativo e argumentativo) que o sujeito falante deve empregar. Os dados da identidade dos parceiros determinam alguns modos enunciativos (alocutivo, elocutivo e delocutivo[6]) nos quais ele deve se engajar. Os dados do propósito determinam alguns modos de tematização, isto é, a organização dos temas e subtemas a serem tratados. Os dados das circunstâncias materiais (ou dos dispositivos) determinam alguns modos de semiologização e a organização da *mise en scène* material (verbal e/ou visual) do ato de comunicação.

---

[5] São elas: prescrição, solicitação, incitação, informação, instrução e demonstração.

[6] "L'allocutif se caractérise par le fait que le locuteur implique l'interlocuteur dans son acte d'énontiation et lui impose le contenu de son propos; le locutif se caractérise par le fait que le locuteur situe son propos par rapport à lui même; le délocutif se caractérise par le fait que le locuteur laisse s'imposer le propos en tant que tel, comme s'il n'en était nullement responsable". MAINGUENEAU; CHARAUDEAU. *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 354. Tradução nossa: "O alocutivo se caracteriza pelo fato de que o locutor implica o interlocutor em seu ato de enunciação e lhe impõe o conteúdo do seu propósito; o elocutivo se caracteriza pelo fato de que o locutor situa seu propósito em relação a ele mesmo; o delocutivo se caracteriza pelo fato de que o locutor se deixa impor o propósito, como se ele não fosse responsável."

A título de ilustração, *grosso modo*, podemos pensar na situação de comunicação "mesa redonda em um encontro sobre estilo cujo tema é a relação entre análise do discurso e estilo." Qual será finalidade da troca? Nesse caso, é acionar a visada de informação. Qual a identidade dos parceiros? De um lado, temos um sujeito comunicante, membro da mesa redonda, em uma posição de "fazer saber", que dever estar qualificado para esta posição – ou seja, possuir legitimidade –, fazendo uma análise que traga um ponto de vista relevante para o estudo do assunto; de outro lado, temos os sujeitos interpretantes – o auditório – que estão em uma posição de "dever saber" sobre o tema abordado e reconhecem a legitimidade do sujeito comunicante para tratar do tema. Se o palestrante aborda somente assuntos que já são do conhecimento do auditório, a comunicação se torna enfadonha e a legitimidade torna-se problemática. Falar do quê? É necessário que o orador se restrinja a fazer uma abordagem do tema "estilo e análise do discurso". Caso o orador comece a falar de outro assunto, ele estará rompendo o contrato e se mostrando impertinente. Falar em qual quadro? É preciso saber de que "lugar" falamos. No caso de nosso exemplo, estamos inseridos no discurso acadêmico, ou seja, em uma situação formal que exige o uso de linguagem culta e um relativo "ineditismo" do assunto.

Ao nosso ver, a dificuldade de se apreender o estilo está no fato de que ele pode ser determinado por todas as instâncias acima citadas. Há uma multitude de possibilidades de situações de comunicação nas quais o texto – ou qualquer outra produção lingüística – pode se encontrar. Nessa linha de raciocínio, o estilo seria "detectado" nas três dimensões abaixo:

- Na situação de comunicação (instância extralingüística) através do comportamento dos sujeitos falantes e das instituições às quais pertencem. Estes sujeitos podem "optar" pelo estilo que vão empregar em seu discurso a partir da sua ancoragem social. Em outros termos: o estilo também pode ser definido como "um conjunto de traços formais que caracterizam o modo de uma pessoa se expressar."[7] Desse modo, cada "lugar social" exige traços formais adequados àquela situação.

---

[7] SEGRE. Estilo, p. 116.

- Na instância do discurso, o estilo seria percebido levando-se em consideração as escolhas dos modos de organização narrativo, descritivo ou argumentativo que vão ser empregados. Por exemplo, um jornalista, ao optar pela organização narrativa ou descritiva de um texto, está também fazendo uma opção estilística.
- Na instância da materialidade lingüística, onde é possível extrair diversas marcas estilísticas que qualquer gênero de discurso eventualmente possua. Para ilustrar, podemos citar o "caro leitor" na obra de Machado de Assis ou o mote utilizado por José Simão em sua coluna na Folha de São Paulo: "Buemba! Buemba! Macaco Simão urgente! O braço armado da gandaia nacional". Também é possível mencionar os manuais de estilo de jornais que trazem restrições e normas de uso de determinadas palavras e expressões. No caso do *Manual da Redação da Folha de São Paulo*, no capítulo "padronização e estilo", vemos enumeradas várias regras estilísticas que os jornalistas da empresa devem empregar.

2. O conceito de ficção

Temos desenvolvido, em nossas pesquisas, uma abordagem da ficcionalidade de um ponto de vista discursivo. Nesta perspectiva, a ficção seria considerada um fenômeno da comunicação em geral, podendo, assim, ocorrer em maior ou menor grau em qualquer gênero de discurso. Neste trabalho, são desenvolvidas duas noções: (i) a de *ficção* que se propõe ser a simulação de mundos possíveis e (ii) a de *ficcionalidade* que se define como o mecanismo de produção da ficção, ou da ativação da ficção, por assim dizer.

Nessa perspectiva de análise, os gêneros de discurso possuiriam três tipos de estatuto: factual (notícias de jornal, artigos científicos, leis etc), não-factual (mentira) e ficcional (romances, charges, paródia etc). Os gêneros de discurso estariam expostos à ficcionalidade numa escala maior ou menor de acordo com a situação de comunicação na qual estão inseridos.

Haveria, assim, três tipos de ficcionalidade:

- *Ficcionalidade constitutiva*: trata-se de um tipo encontrado "fora" da esfera do discurso e por este motivo não influenciaria o estatuto

dos gêneros. Ela advém do fato de que a língua (e também outros sistemas como, por exemplo, o numérico) é a representação do mundo e não o mundo em si mesmo. O mecanismo de simulação, nesses casos, seria constitutivo de tais fenômenos.

- *Ficcionalidade colaborativa*: apareceria em gêneros de discurso cujo estatuto é factual. Seria uma modalidade que se realizaria no discurso e se caracterizaria por ser um processo de simulação que auxiliaria na constituição de determinados gêneros. Em outras palavras: ela auxilia na constituição do sentido do texto, porém não altera o seu estatuto factual. Como exemplo, podemos citar alguns casos: processos metafóricos, reportagens ou notícias que contêm reconstruções de eventos em jornais televisivos, o uso da exemplificação em várias situações – inclusive no discurso didático, publicidades, correspondências pessoais, brincadeiras entre amigos, entre outros.
- *Ficcionalidade predominante*: estaria presente nos gêneros de discurso que possuem o estatuto ficcional. É um tipo de produção que se constituiria predominantemente de simulações de mundos possíveis. Como exemplo podemos citar: romances, poesia, cinema, teatro, histórias em quadrinhos, charges, paródias etc.

Além do estatuto dos gêneros de discurso, que seria um dado externo ao ato de comunicação, possuiríamos, internamente, os efeitos de real e efeitos de ficção. Eles podem ser identificados, dito aqui de forma simplificada, a partir de competências que possuímos para fazê-lo. Tais competências seriam de ordem situacional, discursiva e lingüística, estariam sempre em amadurecimento e possuiriam uma plasticidade para se adaptar às novas situações discursivas às quais os parceiros da linguagem estão expostos.

Desta forma, a relação entre estilo e ficcionalidade se daria da seguinte forma: o estilo não determina a ficcionalidade ou factualidade de um texto, mas pode insinuar efeitos, sejam eles de real ou de ficção. Vejamos o caso da carta que Guimarães Rosa escreveu a Paulo Dantas em 05 de março de 1957. Gostaríamos de chamar a atenção para o trecho que se inicia na linha (08):

> [...] moro muito defendidamente, escondido nos grotais de um altozinho, depois de muita volta, nas batoqueiras da caatinga. Vivo num istmo, sofrendo o mar e me alembrando do campo. Mas tenho janelas que dão para um matinho, bamburral e amendoeiras bravas; lá vêm pássaros, borboletas, e existem uns dignos gatos independentes.[8]

Do ponto de vista dos gêneros de discurso, temos uma correspondência pessoal cujo estatuto é factual. Podemos identificar nesta correspondência uma ficcionalidade colaborativa, ou seja, há um processo de simulação de um mundo possível que auxilia na construção do texto. Em outros termos, seria dizer que, ao descrever a cidade do Rio de Janeiro com "ingredientes" que seriam do Sertão, o autor está criando um mundo no qual é possível que se veja uma cidade – urbanizada, portanto, longe do protótipo de uma região sertaneja – como uma cidade provinciana localizada em uma outra região geográfica, a caatinga.

Rosa, de acordo com a teoria semiolingüística, poderia falar de diversos "lugares sociais", visto que foi médico, diplomata, escritor, sertanista, entre outros. No entanto, ao escrever a carta, vale-se do estilo usado nos seus textos literários e o utiliza em outro gênero. Tal deslocamento estilístico ativa algumas competências e estas fazem com que um leitor que conheça a obra de Guimarães Rosa associe o estilo utilizado na carta ao estilo utilizado em sua obra literária. É dessa associação que vai surgir a identificação do efeito de ficção. Em resumo, a carta é factual mas é construída a partir de uma ficcionalidade colaborativa que não influencia no estatuto factual do gênero carta pessoal. Ver a cidade do Rio de Janeiro como uma cidade sertaneja é um mundo possível na realidade de Guimarães Rosa e isso não implica em valor de mentira ou de verdade, embora seu estilo possa, eventualmente, nos levar a pensar que se trata de uma carta "não real".

3. Considerações finais

Para concluir, gostaríamos de tentar responder às questões que foram colocadas no início deste artigo. Trata-se, na verdade, de

---

[8] DANTAS. *Sagarana Emotiva*: cartas de J. Guimarães Rosa, p. 55.

respostas breves e superficiais, pois temos consciência da complexidade de tais perguntas.

1 - *O estilo poderia constituir um discurso?* A questão é controversa, mas parece-nos que certas ocorrências estilísticas podem ser usadas para se classificar determinados discursos. Por exemplo, seria possível dizer que o emprego de expressões como "caro leitor", "leitor amado", "ingênua leitora" poderiam ser usadas para identificar o discurso machadiano. No entanto, ele não foi o único autor a fazer uso de tal estratégia. Talvez pudéssemos fazer um levantamento do estilo usado em textos ou obras tomadas isoladamente, porém não poderíamos tornar tal levantamento uma rega. Estabelecer um único parâmetro de ocorrência estilística no discurso não nos parece possível, pois cada situação de comunicação imporá uma restrição estilística pertinente para aquele momento. Além disso, o estilo é instável, pode sofrer influências de dados históricos, da moda, das mídias, entre outros.

2 - *Haveria estilos institucionalizados?* A resposta a essa pergunta seria positiva. Determinadas instituições convencionam os estilos que são aceitáveis. A título de ilustração mencionamos: os já citados manuais de redação dos jornais; a ABNT, que impõe regras de formatação de relatórios, dissertações, leis, teses; textos administrativos; determinados vestibulares que exigem uma redação dissertativa; entre outros exemplos

3 - *O estilo seria uma restrição imposta pelos gêneros de discurso?* Sim, seria pertinente pensar que esta seria uma das restrições impostas pelos gêneros. Nessa ótica, haveria, de um lado, gêneros com restrições estilísticas rígidas, como por exemplo: cartas comerciais, atas, leis, manuais de instruções, entre outros, e, de outro lado, haveria gêneros com restrições estilísticas flexíveis, como por exemplo: correspondência pessoal, publicidades, crônicas, ensaios etc.

4 - *Seria possível determinar a ficcionalidade ou a factualidade de um texto através do estilo nele empregado?* Em nossa perspectiva de pesquisa, o estilo não determinaria a ficcionalidade de um texto. Certos procedimentos estilísticos podem estar presentes tanto num texto factual quanto num texto ficcional. A carta de Guimarães Rosa

acima mencionada é um exemplo do que acabamos de dizer. Em termos de ficcionalidade, o estilo pode contribuir para a identificação de efeitos de real e efeitos de ficção.

Um exemplo da dificuldade de se identificar o estatuto factual ou ficcional de um texto através do estilo são os casos em que há uma forte influência de uma determinada identidade social de quem escreve. Um dado recurso estilístico pode ser visto em diversos outros gêneros de discurso, com estatutos variáveis. Vejamos o exemplo abaixo:

> Profunda reflexão de Iberê. Fico esperando. Até que ele diz: após a realização de um quadro, ou de uma série, segue-se um esvaziamento que por seu turno é substituído por uma gestação que se processa, e o período criador renasce então. Você tem a mesma experiência?
>
> – *Igual. Sinto um esvaziamento que quase se pode chamar sem exagero de desesperador. Mas para mim é pior: a germinação e a gestação podem demorar anos, anos esses em que feneço. [...]*

Em uma primeira leitura e ignorados os paratextos, o trecho acima tanto pode ser factual quanto ficcional. Talvez possamos ser levados a pensar, através de uma competência discursiva que possuímos, que se trata de um estilo pertencente ao gênero romance – identifica-se uma narração, há um travessão indicando diálogo... Na verdade, a citação acima é um trecho de uma entrevista de Iberê Camargo concedida a Clarice Lispector.[9] A identidade social de Clarice Lispector "escritora de romances" influencia no estilo escolhido para o relato da entrevista. Assim, a partir desse exemplo, mostramos como pode ser problemático definir a factualidade ou a ficcionalidade de um texto somente por um viés estilístico. Este é também o caso da carta de Guimarães Rosa anteriormente citada. O estatuto factual dos gêneros "entrevista" e "correspondência pessoal" vai ser estabelecido através da situação de comunicação na qual estão inseridos.

Em suma, podemos concluir que não só os gêneros podem influenciar na escolha do estilo de uma produção lingüística, como

---

[9] Cf. LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p. 108.

também a identidade social daquele que a produz. Devido a essa riqueza de possibilidades, o estilo torna-se difícil de ser definido com precisão. Assim sendo, o estatuto estilístico de um dado texto se estabeleceria situacionalmente, amparado pelas categorias de língua e pelas categorias de discurso. Entendemos que não seria possível uma padronização das ocorrências estilísticas de um determinado gênero textual. O que vale como marca estilística para uma determinada situação de comunicação não vale, obrigatoriamente, para uma outra similar. Além disso, é sabido que os gêneros de discurso também estão em constante transformação, o que dificultaria ainda mais um levantamento dessa natureza.

Esperamos que, com esta breve reflexão, tenhamos podido dar alguma contribuição sobre o estudo do estilo de um ponto de vista da análise do discurso.

Referências

CHARAUDEAU, P. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. In: BALLABRIGA, M. (Org.) *Analyse des discours.* Toulouse: Ed. Univers. Du Sud. 2001.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'analyse du discours.* Paris: Seuil, 2002.

DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva:* cartas de J. Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 55.

LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro.* São Paulo: Siciliano, 1992. p. 108.

SEGRE, S. Estilo. *Enciclopédia Einaudi.* S/L, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. V. 17, Literatura-Texto. p. 116-133.

ANEXO

Rio, 5-III-57

Oh Dantas!

Outra "roxinha"[10] que me alegrou, como marca exata de cachaça (januária, franciscana boa), e trouxe mais largura.

Quando você vier, meu telefone (de casa) é este: 47-3360. O endereço será fornecido na ocasião, pois é complicado; moro muito defendidamente, escondido nos grotais de um altozinho, depois de muita volta, nas batoqueiras da caatinga. Vivo num istmo, sofrendo o mar e me alembrando do campo. Mas tenho janelas que dão para um matinho, bamburral e amendoeiras bravas; lá vêm pássaros, borboletas, e existem uns dignos gatos independentes.

Telefone do Itamaraty (direto): 23-5069.

Acho mesmo que vou estar por aqui, março em meados.

Viva!

Forte abraço do seu

Gima.

---

[10] Nota de Paulo Dantas: "Como escrevia para Rosa sempre com tinta roxa, daí o batismo carinhoso de 'roxinha' para minhas cartas. Há, na expressão, um sabor típico de coisa sertaneja e sensual".

A via do estilo, a margem do discurso: pontuações a partir da Psicanálise

Frederico Zeymer Feu de Carvalho[1]

Em seu célebre texto *A ordem do discurso,* M. Foucault evoca a difícil posição do sujeito quando se trata de tomar a palavra em um universo habitado pelo discurso:

> Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria então que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se por um instante suspensa.[2]

De fato, a relação entre *estilo* e *discurso* evoca uma dificuldade que quisemos ressaltar com o título "A via do estilo, a margem do discurso", se nos permitimos escutar aí o equívoco em sua vocalização. O estilo poderia alojar-se em um discurso, deitar-se à sua margem e ser por ele contido, bem como atravessá-lo para além das margens que ele comporta. No primeiro caso, poderíamos dizer que as variantes estilísticas, tal como todo rio tende para o mar, se restringem a diferenças discursivas. Nesta acepção se compreende o desprestígio da

---

[1] Psicanalista, mestre em Filosofia pela UFMG, doutorando em Análise do Discurso pela UFMG, coordenador do Curso de Especialização em Fundamentos da Clínica Psicanalítica da FUMEC.

[2] FOUCAULT. *A ordem do discurso,* p. 5.

estilística no campo dos estudos lingüísticos como um efeito do prestígio crescente da noção de discurso, especialmente a partir da década de setenta, e a crítica da idéia de autoria que esta noção enseja. O estilo seria aí reduzido a uma espécie de *ornamento* do discurso. Entre estilo e discurso, via e margem, prevaleceriam relações de adequação e orientação: sabe-se aonde se vai chegar mantendo-se no caminho, de forma que o discurso cumpriria sua função de enlaçamento. A teoria lacaniana dos discursos participa, de certa maneira, desse contexto. Assim, o discurso do mestre tem como correlato de sua posição de domínio, de acordo com a teoria lacaniana dos discursos, a produção de um gozo suplementar, denegando-se a castração; o sintoma histérico, por sua vez, interroga o saber do mestre, deixando escapar a verdade de seu desejo, camuflada na impotência do saber que ela denuncia; quanto ao saber universitário, seu produto é a própria divisão do sujeito entre a paixão da ignorância e o fascínio do saber, na medida em que se desconhece o mestre a quem ele serve. Os discursos estão, portanto, orientados por sua finalidade, sendo o estilo uma variante dessa orientação.

Quanto ao psicanalista, dizemos habitualmente que seu estilo é decidido pelo objeto, sendo o *semblante* do objeto causa do desejo o agente do *discurso do analista*. Esta também é sua dificuldade, pois ele deve alojar-se aí, neste lugar vazio de significantes, e, não obstante, não reduzido ao silêncio que apenas redobra e faz ressoar esse vazio. Dizer, com Lacan, que *é o objeto que responde à questão do estilo*, implica que o analista responda deste lugar de objeto que o discurso designa. Segundo Antonia Soulez, trata-se de um objeto que "resiste à clarificação" e que teria levado Lacan a forjar uma "língua apropriada" à sua expressão.[3] O estilo obscuro de Lacan seria, nesse sentido, o resultado de uma exigência interna à expressão do objeto da psicanálise, uma vez que este seria inacessível aos métodos usuais de demonstração, mas não inefável, impondo a abertura de uma nova via para além das margens dos *discursos estabelecidos*. Tal condição demanda a inclusão forçada do analista na *apresentação* do objeto. É o que designa a sua posição no *discurso do analista*. O ato do analista depende, portanto,

---

[3] SOULEZ. O nó no quadro ou O estilo de/em Lacan, p. 257.

de um estilo, na medida mesma em que o analista não figura aí como *sujeito*. O estilo seria para ele tanto uma forma de suportar o seu discurso como uma vestimenta para se defender do real. De fato, o ofício do analista consiste em tomar o estilo como um instrumento com o qual ele busca sulcar, com os recursos do simbólico, o objeto causa do desejo, assinalando sua emergência ou provocando-o com a matéria de *alíngua*, pela via do *witz*, da equivocação e de outras formas de linguagem nas quais reconhecemos a sintaxe do inconsciente.

Dizer, portanto, que *o estilo é o objeto*, segundo a fórmula lacaniana, abre uma nova possibilidade de se conceber a relação entre estilo e discurso. Mas como poderíamos conceber tal relação de forma que a lâmina mantenha o seu corte anunciado de subversão e de passagem ao avesso do discurso do mestre?

O interesse renovado e a nova perspectiva que a psicanálise inaugura sobre a questão do estilo depende desta condição: que o resultado de uma análise seja semelhante ao encontro de uma via que considere a margem do discurso do mestre como um limite do qual se possa sair sem se precipitar para fora do laço social que ele organiza. O estilo do analista é uma via régia para que esse resultado ocorra, na medida em que pretende suportar a causa de desejo para um analisante. O estilo seria, então, algo a ser cunhado – conforme a etimologia do termo, derivada de *stylo*, antigo instrumento de escrita – e não uma marca atemporal. Tais marcas atemporais são o que a psicanálise designa pelos significantes mestres com os quais o sujeito se identifica e cuja melhor expressão é a cunhagem mesma do nome-próprio. São esses significantes mestres que uma análise procura produzir, pela associação livre, e que se destacam na fala do analisante como pontos de retorno do discurso do inconsciente, espécie de estreitamento das margens que restringem as possibilidades do sujeito em relação à fala.

O final de uma análise é, nesse sentido, comparável à emergência de um estilo como efeito da dessubjetivação. É em torno desse esvaziamento – que se produz pela queda das identificações, onde o significante cravou o gozo que dá ao sujeito sua substância – que um estilo se decide pelo objeto. De certa maneira, o interesse da psicanálise pelo estilo deriva da oposição lacaniana à *standartização* da formação do analista, que conceberia a passagem de analisante a analista a partir de critérios a serem atingidos. A política do passe, na escola lacaniana,

pressupõe que se transmita um estilo como um signo da entrada no discurso analítico. O que o dispositivo do passe verifica é a emergência de um estilo, que sinalize que o sujeito está sob uma nova perspectiva, e não tanto a elaboração refinada de um saber. A emergência de um estilo como signo dessa entrada se dá à margem do discurso do Outro e de seus efeitos de fascinação. É a sua maldição. Pois a invenção de um estilo responde à impossibilidade mesma de uma retranscrição da experiência analítica. De fato, a psicanálise evoca sempre o *caso singular*, o que faz dela uma experiência que resiste ao conceito. O acesso a um estilo não deixa de ser, assim, uma forma de mostração de uma experiência que resiste a um tratamento puramente conceitual.

No fundo, o trabalho de uma análise é semelhante ao trabalho requerido para o assentimento a uma forma de vida. Tomo aqui emprestado o termo de Wittgenstein, *forma de vida*, onde igualmente poderia dizer a identificação ao *sinthoma*, que pode ou não se produzir a partir de um atravessamento da fantasia. Devemos, pois, distinguir o objeto na fantasia, ligado a uma forma de *gozo*, do objeto que resulta de sua travessia, o objeto *causa do desejo*. A expressão *queda do objeto* caracteriza a mudança de perspectiva a ser alcançada no final de análise como um ponto de abertura para além da margem imposta pela fantasia fundamental, onde o sujeito seria *tomado* pelo objeto, para uma dimensão onde o objeto está perdido.

É desta posição de objeto que o sujeito tem que advir. A fantasia é a moeda de troca pela qual o sujeito consentiu com a operação simbólica da interdição, mantendo-se ligado ao princípio do prazer. Nesse sentido, a fantasia é uma forma de recuperação de gozo, um véu que encobre a falta do objeto. A particularidade da fantasia é uma espécie de barreira à singularidade de um estilo: assentir a uma forma de vida é o avesso do gozo autista do fantasma. Mas como abordar essa travessia? Talvez evocando, ao mesmo tempo, a separação entre sujeito e objeto e a perda de gozo que ela comporta. Poderíamos considerar o advento de um estilo como uma via de transposição nessa travessia ou, conforme uma definição de Jo Attié, como "o que constitui o lugar mesmo da conjunção entre o grande Outro e esse *objeto a*",[4] na medida

[4] ATTIÉ. Resposta a Hugo Freda, p. 35.

em que nos endereçamos ao objeto *no* texto ou, conforme se exprime Eric Laurent, na medida em que somos levados pela psicanálise a "fazer poética da exigência do sintoma".[5] Para Vidal, "o estilo é o modo peculiar como o objeto *a* se faz letra, suportado pela escritura daquele que é nomeado autor".[6] Em todas estas elaborações trata-se, enfim, de como se servir de *alíngua* para esse fim de atravessamento dos limites da linguagem, para além do silêncio mítico preconizado por Wittgenstein diante dos muros da linguagem.

Assentir a um estilo equivale, portanto, a um movimento de *exteriorização*, pois para assentir à *alíngua* é preciso saber recebê-la de fora sem se colocar fora do discurso – é isso o que se sustenta com o discurso do analista. É como um movimento *para fora* que podemos ler o dito freudiano "onde isso era como sujeito devo advir", movimento que se caracterizou com as metáforas da queda, do desenlace e da dissolução no final de análise. É como efeito de separação entre sujeito e objeto da fantasia que advém a causa do desejo, sendo a causa o ponto limite do sentido ao qual se chega e de onde se faz apelo ao assentimento e a decisão ética de se fazer de um estilo uma resposta do real.

Tomar o sujeito como resposta do real é distinto de pensá-lo como efeito do significante onde ele subsiste por se representar para outro significante, tal como no discurso do mestre. De fato, se tomamos o discurso do analista como o *avesso* do discurso do mestre, podemos assinalar nessa passagem uma dupla torção: em primeiro lugar, o objeto causa de desejo, ocupando o lugar de agenciamento na escrita do discurso do analista, dirige-se ao sujeito. Trata-se de uma nova topologia dessa relação, que buscamos aqui designar como um movimento de assentimento do sujeito ao objeto, a ser distinguido de seu assujeitamento na cena fantasmática. Em segundo lugar, o significante se separa do significado, ou seja, há quebra da cadeia significante, o que pode ser lido como a marca da incidência de *alíngua* sobre a linguagem.

---

[5] LAURENT. Poética pulsional, p. 71.

[6] VIDAL. O estilo é o objeto, p. 76.

Essa nova configuração discursiva, o *discurso do analista*, pode ser tomada tanto como a expressão da ação do analista como da torção que faz limite ao gozo e designa uma outra relação com a linguagem, implicando a possibilidade de se tirar proveito da astúcia de *alíngua* para fazer disto um estilo. Nesse sentido, assentir a uma forma de vida parece inseparável de uma transmissão, de um ato de enunciação. Podemos evocar o modelo do *witz* como característico dessa relação com a linguagem: o *witz* comporta um ato inédito que atravessa a língua, impondo-se de forma irresistível ao sujeito, como um acontecimento que lhe é de certa forma exterior, como uma enunciação que o ultrapassa e se forma fora dele, discernível por seu efeito no Outro, na medida em que é o movimento vivaz de *alíngua* o que se antecipa nele. O *witz* mostra que não podemos separar a *maneira de dizer* do *objeto a dizer* que ele desvela.[7] Trata-se de um dizer que *ex-siste* ao sujeito.

O termo *ex-sistência* é cunhado por Lacan em oposição à *subsistência* do sujeito no discurso do mestre que, como sabemos, caracteriza o discurso do inconsciente como repetição. Dizer que *o estilo é o objeto* remete o estilo a um elemento heterogêneo ao sujeito, ligado como tal à estranha intimidade da causa do desejo, marca nunca assimilável, a ser distinguida das identificações do sujeito, e que requer seu assentimento para *ex-sistir.* Esta perspectiva se opõe ao sentido autárquico da noção de estilo, espécie de mitologia pessoal e secreta de um autor, como um movimento de encontro de si mesmo. A *ex-sistência* é o que designa o movimento de assentimento do sujeito ao objeto causa do desejo, ao qual ligamos o termo estilo, no sentido de um movimento *para fora de si.* Podemos designá-lo logicamente, como propõe Miller, pela escrita do *significante da falta do Outro*, capaz de sustentar esta falta enquanto tal.[8] De fato, o estilo pressupõe a *ex-sistência*, para além do uso individual da língua, evocando por seu caráter único e exterior o franqueamento de um limite. A *ex-sistência* restabelece o real no texto, dirá Miller, frente ao uso intransitivo da linguagem desenlaçada de qualquer referência, que o entusiasmo

---

[7] Cf. SOULEZ. O nó no quadro ou O estilo de/em Lacan, p. 264

[8] Cf. MILLER. A Ex-sistência.

estruturalista teria autorizado, quando se estava assegurado do conceito de sistema.

Podemos, então, dizer que no final de uma análise está o estilo e não o vazio, o nó do estilo e não a liberdade de expressão. O estilo é, assim, um eclipse do sujeito, mas também o instrumento com o qual se pode evocar o trabalho do escriba para quem o domínio atual do discurso do capitalista, como um novo estilo do discurso do mestre que tudo homogeniza, se tornou uma margem muito estreita.

Referências

ATTIÉ, Jo. Resposta a Hugo Freda. *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental*, Belo Horizonte, n. 8, p. 33-36, nov. 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

LAURENT, Eric. Poética Pulsional. *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental*, Belo Horizonte, n. 8, p. 67-71, nov. 2002.

MILLER, J-A. A Ex-sistência. *Opção lacaniana. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo: Eolia, n. 33, p. 8-21, jun. 2002.

SOULEZ, Antonia. O nó no quadro ou O estilo de/em Lacan. In: SAFLATE, Vladimir (Org.). *Um limite tenso*: Lacan entre a Filosofia e a Psicanálise. São Paulo: Unesp, 2002. p. 255-276.

VIDAL, Eduardo. O estilo é o objeto. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org). *A força da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 69-79.

Jogando com o estilo

William Augusto Menezes[1]

Introdução

A questão central deste artigo é a relação entre *estilo* e *política* na contemporaneidade. Mas o que é "estilo"? Como caracterizar "política" no período atual? Estilo e Política mantêm, entre si, sempre a mesma relação? O homem político tem um estilo próprio?

Para discutir estas questões, adotaremos uma opção em torno da racionalidade retórica, com realce para as provas relativas ao caráter do orador, à disposição dos ouvintes e ao próprio discurso. Tal perspectiva permite-nos uma compreensão desta problemática no interior do que denominamos "jogos enunciativos do discurso político".

O nosso texto será dividido em três partes. Na primeira, faremos uma identificação geral do problema, apresentando três matrizes *antigas* na relação entre estilo e política. Na segunda, realçaremos alguns elementos dos "jogos enunciativos", numa ênfase aos "jogos do *ethos*".[2] Na terceira, realizaremos uma breve ilustração da nossa proposta.

---

[1] Historiador pela UFMG, mestre e doutor em Lingüística – Análise do Discurso pela UFMG. Membro do Núcleo de Análise do Discurso da FALE-UFMG.

[2] Para uma visão mais detalhada sobre os "jogos enunciativos do discurso político", cf. MENEZES. *Evento, Jogo e Virtude nas eleições para a presidência do Brasil (1994 e 1998).*

Usos de "estilo" e de "política"

"Estilo" apresenta-se bastante escorregadio a uma definição. Como observou A. Compagnon (1999), o termo, de origem antiga, serve a diversos usos e significados. Falamos em estilo tanto no senso comum como em múltiplas áreas do conhecimento. "Política" mostra-se, também, com várias possibilidades de sentido. Com uma origem mais específica,[3] ele foi se tornando cada vez mais polissêmico no uso social.

Quando juntamos os dois termos, a definição não se torna mais simples. Política e Estilo conduzem a todas as possibilidades de ação e discurso que cobrem os significados da fala em torno das questões da cidade e da sociedade. Podemos usá-los tanto para nos referir a alguém, quanto para nos referir a uma noção específica, como para a própria fala do homem político. São termos que empregamos e reconhecemos de acordo com as finalidades da troca, numa problemática que ocorre desde a Antigüidade e que, atualmente, pode nos aproximar da idéia de "jogos de linguagem", tal como formulou L. Wittgenstein.[4]

Uma raiz antiga nessa relação entre estilo e política pode ser vista na Grécia clássica, a partir da racionalidade retórica, compreendendo o discurso e a ação no cotidiano da *polis*. Tomemos, em primeiro lugar, a posição da sofística – movimento cultural que irrompeu na Grécia pelo meado do século V a.C. A retórica para os sábios deste movimento era a arte da persuasão. Qualquer assunto podia ser objeto de persuasão e deliberação, pois, como dizia Protágoras, "o homem é a

---

[3] Cf. BOBBIO. *Dicionário de política*, p. 954.

[4] "Pense nas ferramentas em sua caixa apropriada: lá estão um martelo, uma tenaz, uma serra, uma chave de fenda, um metro, um vidro de cola, pregos e parafusos. – Assim como são diferentes as funções desses objetos, assim são diferentes as funções das palavras. (E há semelhanças aqui e ali). Com efeito, o que nos confunde é a uniformidade da aparência das palavras, quando estas nos são ditas, ou quando com elas nos defrontamos na escrita e na imprensa. Pois seu *emprego* não nos é tão claro. E especialmente não o é quando filosofamos". WITTGENSTEIN. *Investigações filosóficas*, §11.

medida de todas a coisas e, conseqüentemente, tais me pareçam elas, tais são elas para mim; e tais te pareçam elas, tais são elas para ti".[5]

A noção de essência não se fazia presente em tal racionalidade e a constituição do argumento tinha por base unicamente o critério de verossimilhança, numa relação entre o orador e o ouvinte. Afirmava-se, desta maneira, uma possibilidade totalmente subjetiva do conhecimento, com primazia para a retórica persuasiva:

> De que vale a perícia de um cirurgião se este não consegue convencer o seu cliente a submeter-se ao bisturi? Que vale a melhor política para o Estado se não for a Assembléia persuadida a adotá-la?, dizia Górgias.[6]

Perícia no discurso constituía o caminho do êxito no cotidiano da cidade. Acreditava-se mesmo que, numa situação em que os cidadãos tivessem que escolher o cirurgião entre um médico de fato e um orador, a escolha recairia sobre o segundo.[7] Afinal, a retórica era a soberana. Em todos os assuntos, um homem que a dominasse sairia melhor diante da multidão que um homem de ofício, já que tudo o que se constituísse pelo discurso poderia ser objeto da deliberação humana.

Em tal situação, o estilo era algo próximo da eloqüência, da ordenação métrica e do uso das formas que podiam provocar uma espécie de encantamento no ouvinte, levando-o a comover-se e mover-se como sinal de adesão às teses do orador. O estilo era a colocação do discurso em ato como uso eficaz, de acordo com a finalidade persuasiva. No ensino, destacava-se como a parte do discurso propícia para jogar com os sentimentos de prazer e dor do auditório:

> 10. [...] Os encantamentos inspirados pelos deuses por meio das palavras, introduzem o prazer e afastam a dor: pois, nascendo junto com a opinião da alma, o poder do encantamento fascina, persuade e altera essa alma pelo enfeitiçamento. E duas técnicas

---

[5] PLATÃO. *Diálogos*: Teeteto e Crátilo, 386a.

[6] PLATÃO. *Diálogos*: Górgias, 456.

[7] Cf. PLATÃO. *Diálogos*: Górgias, 456c.

> de enfeitiçamento e magia são encontradas, as quais são erros da alma e ilusões da opinião.[8]

Uma contraposição a este modelo de racionalidade vê-se em Platão. Para ele, a retórica sofística presente na sociedade ateniense do seu tempo era um mal social. Ela negava a verdadeira filosofia, que era possível pelo método socrático – o estilo do verdadeiro sábio. O sofista, dizia Platão, era uma espécie de mágico das palavras, cujo discurso não tinha correspondência pela verdade, na medida em que não participava do diálogo da alma consigo mesma. O discurso não aparecia como conclusão do pensamento, mas era somente uma combinação instrumental da aparência e da opinião.[9]

A política verdadeira, dizia Platão, só podia ser atributo de um número reduzido de cidadãos especializados, aqueles que detinham a verdadeira sabedoria. A este tipo de filósofo-político cabia zelar dos assuntos de Estado, exercendo com aptidão os conhecimentos da Ciência Soberana – a política, também chamada, Ciência Real.[10] Assim, o estilo do homem político equivalia a uma distinção, à singularidade do filósofo – uma marca daquele que reconhecidamente era dotado de sabedoria política. A verdadeira política voltava-se para o poder de Estado, sendo atribuição de uma elite. Trata-se, portanto, de um discurso especializado e obra de poucos.

Uma terceira opção, que vemos com maior interesse, aproxima-se de Aristóteles. Em relação ao estilo parece-nos sintomático que, na Retórica, esse autor tenha tratado do tema somente na última parte da obra (Livro III). Antes, ele tratou de definir a arte retórica: ela não é a arte da persuasão como queria a sofística, mas a "capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir";

---

[8] GÓRGIAS. *Elogio de Helena*.

[9] Segundo Platão, a retórica sofística caracterizaria-se por "um conjunto de enunciados, verbos e nomes, que se constituem pelo simulacro, logo numa relação de falsidade com o pensamento. Como um discurso falso, a fala do sofista não tem pois como ser semelhante a um primeiro discurso, verdadeiro". PLATÃO. *Diálogos:* Sofista, 263d.

[10] Cf. PLATÃO. *Diálogos*: Político, 293a.

apontar as suas provas ou os meios de persuasão (o *ethos*, o *pathos* e o *logos*); refletir sobre os gêneros (*judiciário*, *deliberativo* e *epidíctico*) e sobre as formas de raciocínios apropriadas (o *exemplo* e o *entimema*).

Em seguida (Livro II), Aristóteles passa ao detalhamento das provas ou meios de persuasão relativos à emoção e ao caráter, com ênfase neste último, pois "quase se poderia dizer que o caráter (*ethos*) é o principal meio de persuasão". Dependendo da impressão que o orador mostra de si, o ouvinte é capaz de dispensar a razão demonstrativa retórica, representada pelo *exemplo* e o entimema.[11] Mantendo a sua estrutura pedagógica, de caminhar para conceitos mais complexos após o estabelecimento dos mais simples, Aristóteles passa a indicar outra série de tópicos ou lugares-comuns, enquanto lugares específicos das emoções e do caráter. Só após esse longo processo é que ele trata do objeto que hoje chamamos "estilo", ligando-o numa seqüência coerente ao conjunto do texto.[12]

O estilo, neste caso, não é uma parte isolada da retórica. Ele não pode ser apreendido sem que se perceba a relação com a arte, com as provas, os gêneros, a emoção dos ouvintes, o caráter do orador e os lugares-comuns, pois não é um simples ornamento da fala. Mesmo que se veja a "ornamentação" como uma técnica discursiva, o estilo é mais que isso. Ele é parte da persuasão. Por isso, "deve corresponder ao que é adequado a cada caso com o fim de persuadir".

Também a política ocupa um lugar central na elaboração de Aristóteles. Ela é uma arte, "a arte maior", mas não se orienta pela exatidão do raciocínio. Pelo contrário, é uma ciência em que "as ações

---

[11] Diz Aristóteles: "Três são as causas que tornam persuasivos os oradores e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações. São elas a prudência, a virtude e a benevolência. ARISTÓTELES. *Retórica* II, 1, 1378a.

[12] É importante, neste sentido, a seguinte citação da Retórica: "Em primeiro lugar, de acordo com a natureza do assunto, examinou-se aquilo que é naturalmente primeiro, ou seja, os elementos a partir dos quais se obtém a persuasividade. Agora, em segundo lugar, ver-se-á a disposição destes elementos no enunciado. O terceiro dos pontos, que detém a maior importância e que ainda não foi tratado, será o dos aspectos respeitantes à pronunciação". ARISTÓTELES. *Retórica* III, 1, 1403b.

belas e justas que investiga admitem grande variedade e flutuações de opinião, de forma que se pode considerá-la como existindo por convenção apenas".[13] Além disso, é uma arte adequada à racionalidade retórica e pode ser praticada por todas as pessoas, pois na política devemos "contentar-nos em indicar a verdade aproximadamente e em linhas gerais". Em tal perspectiva, percebe-se que o sujeito de discurso atua sobre o outro visando a sua adesão para provocar uma modificação ou conservação da esfera pública – um *locus* de visibilidade constituído como espaço da aparência, em que os sujeitos [portadores de papéis e de intenções] são levados a agir conjuntamente numa situação de imprevisibilidade do resultado.[14] Ao tomar a palavra, cada sujeito *mostra* determinadas características, em função da disposição dos demais participantes da interação que ocupam a condição de ouvintes.

Elementos do jogo

A partir desta relação "contingente" entre o estilo e a política podemos derivar duas proposições. A primeira é que o estilo, como parte da retórica persuasiva, passa a ser percebido como integrante das provas – principalmente das provas fundadas no *ethos* e no *pathos.* Como falou Aristóteles:

> Persuade-se pelo caráter [ethos] quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Persuade-se pela disposição dos ouvintes [pathos], quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso.[15]

O estilo é evidenciado a partir do que se apresenta como *caráter moral do orador* e no modo *como se dispõe o ouvinte.* Ele corresponde ao que é mostrado pelo discurso, relacionando-se à virtude (ou virtudes) do ato discursivo. Do lado do orador, tal virtude corresponde à honestidade e à sinceridade. Do lado do ouvinte, as paixões devem

---

[13] ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* I, 3, 1094b.

[14] Cf. ARENDT. *A condição humana.*

[15] ARISTÓTELES. *Retórica* I, 2, 1356a.

conduzir a graus de solidariedade na interação. Como tais virtudes se apresentam pelo discurso, é preciso que a "demonstração" se oriente pela razão prática e pela razoabilidade,[16] pois persuade-se quando o que se apresenta ao outro é verossímil. Com tal proposição, estamos nos situando no campo da retórica, entendida, também, como um "saber prático sobre as virtudes a que se pode chamar política".[17]

A segunda proposição leva em conta a *competência político-discursiva* do sujeito, enquanto capacidade para participar do discurso político reconhecendo as intenções comunicativas (por exemplo, num discurso eleitoral, a intenção predominante é a persuasão para o voto; num discurso de *meeting* é a persuasão pela unidade partidária). Tal competência, que pode ter por base a experiência pessoal, o conhecimento ou a interação com informações diversas, permite que o sujeito realize uma *esquematização* do seu dizer.[18]

Na verdade, toda esquematização é incompleta. Ela corresponde a um procedimento imaginário e estratégico do sujeito para tentar fugir às incertezas do discurso e da ação no espaço público. Através do seu esquema o locutor busca representar traços que julga pertinentes à relação discursiva, percebida enquanto um evento do qual ele faz parte. Ao mesmo tempo, a esquematização pressupõe um nível de co-construção, na medida em que se trata de um esquema produzido na interação verbal. Aquele que procura realizar uma influência sobre o outro, percebe-se como alguém que pode, "por direito", postular tal ato. Por este motivo, podemos dizer que ela, a esquematização, ancora-se num reconhecimento das intenções comunicativas por sujeitos de competência político-discursivas, que, necessariamente constroem imagens acerca do mundo que convivem. Trata-se do agenciamento

---

[16] Cf. EGGS. *Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne.*

[17] ARISTÓTELES. *Retórica* I, 2, 1356a.

[18] A noção de esquematização pode ser exposta como a atividade pela qual as representações do real se apresentam pelas palavras, inscritas no discurso sob uma forma necessariamente simplificada. Essas representações, ou imagens preliminares do objeto e dos parceiros da troca se colocam aos interlocutores a partir do conhecimento de mundo. Cf. GRIZE. *Logique et langage*, p. 33-37.

e produção *de imagens*, ou *tipos* com graus distintos de legitimidade, que do ponto de vista do caráter do orador corresponde a uma espécie de "jogo do *ethos*" – uma idealização da imagem que melhor corresponde ao seu projeto estratégico.

O "estilo D. Pedro I"

Vejamos, a seguir, uma brevíssima ilustração da proposição dos jogos enunciativos, a partir de um fragmento discursivo do ex-presidente Itamar Franco, divulgado pela mídia nacional.

Itamar é um político polêmico. Basta lembrar que, no final do seu mandato como presidente, em 1994, ele participou ativamente da escolha do seu sucessor, o então ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso. Logo no primeiro mandato deste, Itamar deslocou-se para a oposição e durante o segundo mandato, Itamar Franco, como governador de Minas Gerais, intensificou a atitude oposicionista. Apesar de importante, essa atuação política deu-se, na maioria das vezes, como uma voz isolada – não sendo seguida pelos chefes dos partidos políticos oposicionistas e nem por amplos movimentos de expressividade nacional. Tal conduta valeu-lhe algumas imagens que marcaram o seu *ethos*, dentre as quais a de "topetudo" (que associava o seu penteado – cabelo levantado na parte anterior da cabeça – e a sua ousadia ou atrevimento diante do governo federal).

Em 2002, Itamar apoiou a eleição do atual presidente do país, Luís Inácio Lula da Silva. Na seqüência, tornou-se embaixador brasileiro na Itália – uma função que guarda afinidade com o governo Lula. Vivendo fora do país, ele esteve afastado da mídia nacional. O seu reaparecimento deu-se no final de 2003, quando esteve no Brasil – mais precisamente, na sede da Academia Brasileira de Letras, onde fez a entrega de documentos de um dos fundadores da academia (o diplomata e poeta Carlos Magalhães de Azeredo) que também serviu à Embaixada brasileira em Roma.

Durante essa ocasião, a mídia foi unânime em reconhecer que o ex-presidente havia adotado um novo visual, assemelhando-se à imagem do imperador D. Pedro I, com um bigode emendado às costeletas e sem cavanhaque. Mas o que havia de novidade no seu discurso? Podemos falar que o ex-presidente adotava um "estilo D. Pedro I"?

Examinando a reportagem (em anexo), podemos ver que o próprio jornalista indica a manutenção do caráter polêmico na fala do ex-presidente, que, mesmo integrando o governo, "defendeu mudanças na economia" [...] "embora não tenha detalhado as modificações que julga necessário". Mas é interessante que se dê atenção ao pequeno trecho da fala de Itamar, reproduzido pela mídia. Segundo ele: "É preciso que o norte do presidente [Lula], que a sua bússola, seja compensada em direção às pregações de campanha".

Ao dirigir-se ao leitor do jornal, ele busca desvincular-se de qualquer responsabilidade pela enunciação, colocando em cena um *outro* como responsável pela asserção. Esse outro não é, também, o seu interlocutor, mas alguém que parece exterior ao discurso. Alguém que não aparece, embora a sua voz pareça ter uma força superior aos próprios participantes da interação, pois está em condições de indicar "o que fazer", com ênfase numa *obrigação moral* ["é preciso que"...] que realça um *valor ético* [o presidente da república tem que manter a sua palavra] e *quase sagrado* ["que o presidente assuma as suas *pregações* de campanha"]. Tal força moral é uma espécie de memória coletiva, representando toda a sociedade e a consciência dos indivíduos naquilo que há de mais positivo, indicando um "jogo de comportamento linguageiro" caracterizado pela *modalização delocutiva* do ato de linguagem.[19]

Ao mesmo tempo em que se exime da responsabilidade pelo dito, Itamar convoca duas imagens importantes. A primeira, mais evidente, diz respeito a uma esquematização que remete ao atual presidente da República: "Lula *prometeu* transformar a economia e *pregou* uma mudança de rumo, como um profeta que apontava a possibilidade de realização do *paraíso terrestre*. Com isso, ele obteve uma confiança popular que se traduziu na adesão e votos necessários para se eleger. Agora, no exercício do mandato, ele *deve* ('tem a obrigação de') cumprir o prometido. Contraditoriamente, o seu comportamento tem sido o de um capitão que não detém o controle da sua embarcação". Por isso, cabe a Itamar realizar uma intervenção: "dizer a Lula sobre a necessidade de 'fazer uma compensação rumo ao

---

[19] CHARAUDEAU. *Grammaire du sens et de l'expression*, p. 619.

norte que orientou a sua campanha' e retomar o caminho da *terra prometida*". A metáfora da bússola é bem ilustrativa a este respeito. Ela indica o rumo da viagem e a meta que o governo deve seguir.

A outra imagem aparece completamente relacionada ao novo visual. O ex-presidente é alguém que ocupa o lugar de fala da experiência. Possui, pelo seu passado, um grau de legitimidade que pode ser ampliado pelo aval de um outro ex-chefe do governo – o que é fornecido pela aproximação do visual. A imagem de D. Pedro I, como Imperador e figura de proa na chamada "Independência do Brasil", reforça essa legitimidade estatutária do ex-presidente para indicar os caminhos a seguir, não em nome pessoal, mas de toda a consciência nacional. A organização do dizer reflete tal imagem, numa analogia em que o reconhecimento da legitimidade de Itamar possa ser próximo à legitimidade histórica do Imperador para falar em nome da consciência coletiva. Assim, o ex-presidente mostra-se como alguém que age com "independência" e que, mesmo sendo parte do governo, apresenta-se criticamente em relação aos colegas. Um *ethos* que é reforçado pela própria localidade de onde ele vem: a Itália – terra de grandes navegadores [religiosos e profetas], a exemplo de Colombo.

Neste jogo, o ex-presidente mostra-se sincero. Age como alguém que reúne todas as condições necessárias para legitimamente usar a palavra e como quem honestamente aponta o melhor caminho ao atual presidente da república. Tal *ethos* ancora-se na inexistência, naquele momento, tanto de um apoio entusiástico quanto de um repúdio veemente do ouvinte às ações do governo. Existiria, isso sim, um sentimento de que o tempo estava passando (como numa viagem pelo mar) sem que o governo tomasse uma iniciativa eficaz para a solução de determinadas questões apontadas em campanha eleitoral. Neste sentido, a idéia do barco à deriva e da população cujas promessas não são atendidas encontra uma *solidariedade* na figura do estadista [piloto e profeta] experimentado. Um jogo que parece, enfim, *razoável*, pois mantém o imaginário da mudança em direção à terra prometida, seguindo a palavra de um outro profeta [Itamar] nas suas "novas" pregações.

Conclusão

A nossa reflexão sobre estilo e política percebeu este par como parte do jogo do homem político. Pensamos que, numa época marcada pela ampliação das interações midiáticas, esta perspectiva de "jogos enunciativos" tem um lugar importante, tanto pelo redimensionamento da política (com uma alteração entre os sujeitos que participam do seu fazer), quanto pelo acesso à informação, ao conhecimento e a um número ampliado de eventos numa dimensão espetacular, que é explorada pela própria mídia. Cresce, assim, o espaço da política como um espetáculo, com o risco de dissimulação das verdadeiras questões e, ao mesmo tempo, de simulação de um *ethos* eficaz à persuasão.

É neste contexto que pensamos a relação entre estilo e política. Na proposição de "jogos enunciativos do discurso político", o estilo é parte do jogo. Perceber essa dimensão de jogo na política e a capacidade do homem político para jogar com o *ethos*, o *pathos* e o *logos* – na simulação e dissimulação de imagens discursivas mais eficazes à persuasão – não significa, por outro lado, apenas um olhar lúdico para o discurso político. O mais importante, pensamos, é procurar perceber as possibilidades de o homem político se locomover no espaço dos jogos enunciativos, as estratégias que adota diante dos problemas que esperam respostas de solução e das novas questões da vida social. Em síntese, esta é uma proposição que se insere numa preocupação social contemporânea, pois entre os jogos possíveis não há somente os jogos lúdicos, mas, também, jogos perigosos e jogos de guerra.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana.* Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco.* Trad. Leonel Vallandro. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTÓTELES. *Retórica.* Trad. Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política.* Trad. João Ferreira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression.* Paris: Hachette, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

EGGS, Ekkehardd. *Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne*. In: AMOSSY, R. *Images de soi dans le discours*. Paris: Niestlé, 1999.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. Maria Cecília de Miranda Coelho. São Paulo: USP, 1999.

GRIZE, Jean-Batiste. *Logique et langage*. Génève: OPHRYS, 1990.

JORNAL "ESTADO DE SÃO PAULO". Com novo visual, Itamar defende mudanças nas economia. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/agestado/noticias/2003/dez/04/157.htm>

MENEZES, William. *Evento, Jogo e Virtude nas eleições para a presidência do Brasil (1994 e 1998)*. 2004. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos – Análise do Discurso) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

PLATÃO. *Diálogos*: Górgias. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1978.

PLATÃO. *Diálogos*: Político. Trad. Jorge Peleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. *Diálogos*: Sofista. Trad. Jorge Peleikat. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. *Diálogos*: Teeteto e Crátilo. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1988.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

Obras consultadas

MACHADO, Ida Lúcia. *Uma teoria de Análise do Discurso*: a semiolingüística. In: MARI, H. e al. *Análise do Discurso*: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso-FALE/UFMG, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, scenographie, incorporation*. In: AMOSSY, R. *Images de soi dans le discours*. Paris: Niestlé, 1999.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita? Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2001.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

Anexo

Com novo visual, Itamar defende mudanças na economia

Ele afirmou que a bússola de Lula deve ser "compensada em direção às pregações de campanha"

Alaor Filho/AE
D. Pedro I: ex-presidente cobra de Lula cumprimento das promessas de campanha.

Rio de Janeiro – O ex-presidente Itamar Franco, embaixador do Brasil na Itália, defendeu mudanças na economia brasileira, em visita, no fim da tarde de hoje, à Academia Brasileira de Letras (ABL). Embora não tenha detalhado as modificações que julga necessárias, lembrou que o presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito prometendo transfor-mações na área econômica do país, que "era injusta ao povo brasileiro". "É preciso que o norte do presidente, que a sua bússola, seja compensada em direção às pregações de campanha", avaliou.

O embaixador afirmou que defende mudanças apenas na área interna. "Externamente, nós estamos muito bem". Itamar chegou à ABL de visual novo, usando barba similar à do imperador D. Pedro I, para fazer a entrega simbólica de originais do ex-embaixador Carlos Magalhães de Azeredo, encontradas em um depósito da embaixada em Roma

Karine Rodrigues

http:www.estadão.com.br/agestado/noticias
disponível em 10/12/03

Inconsciente e sintoma: uma questão para os usos da prática da letra

Jésus Santiago[1]

Creio que ao psicanalista interessa interrogar-se sobre as relações entre o estilo e a política, na medida em que a própria Psicanálise, desde os primeiros passos, sempre lançou mão da estética literária. A questão de estilo, que pretendo abordar nesta intervenção, diz respeito à natureza mesma dos usos que a Psicanálise pode fazer da prática da letra no âmbito da literatura. É bom lembrar que até Freud forneceu o tom do que seria sua visão a propósito desse uso. Ou seja, ele foi explícito em dizer que a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, quando está diante do escrito literário, é o de reconhecer que, em sua matéria, o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.[2] Enfim, o artista, com sua prática da letra, atinge algum pedaço de real, até então intocável, até então indizível, real que serve de base de orientação para a ação clínica do analista.

Pedantismo psicologizante

E de que modo o psicanalista, nesse domínio, banca o psicólogo? Há, pelo menos, uma maneira característica de ele poder enveredar por

---

[1] Professor da UFMG, Doutor pela Universidade de Paris-VIII, Analista Membro da Escola Brasileira de Psicanálise/AMP.

[2] Cf. LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p. 200.

essa via. É o que Lacan já havia designado, desde seu trabalho sobre a obra de André Gide, como "pedantismo psicologizante",[3] praticado por uma certa Psicanálise. Algum tempo depois, ele retorna a essa mesma caracterização, quando, no texto de homenagem à Marguerite Duras, afirma que aqueles que se lançam nessas "traquinices" acabam por "resvalar na grosseria de atribuir a técnica declarada de um autor a uma neurose qualquer e de demonstrá-la pela adoção explícita dos mecanismos que dela compõem o edifício inconsciente".[4]

O analista, nessa política do "pedantismo" na prática da letra, exprime-se pela ostentação de um saber que, no fundo, ele não possui. É essa política que possibilita a Lacan referir-se ao "reflexo de onipotência", que empurra o analista para "o lugar de Deus",[5] lugar que, em última instância, provém de uma concepção reducionista de que a Psicanálise é aplicada. É verdade que ela pode até ser aplicada em outros domínios – como no caso dos efeitos terapêuticos visados pelo tratamento analítico. Porém, no tocante às relações com a literatura, a questão da sua aplicabilidade se apresenta segundo um outro ponto de vista. Afirmo isso mesmo supondo que a crítica e a análise literária ganhariam mais alento com a aplicação dos instrumentos conceituais fornecidos pela Psicanálise, particularmente aqueles que revelam a estrutura e o funcionamento do inconsciente. Acredita-se, portanto, que, com a Psicanálise, o texto literário se tornaria mais legível, tal como o sonho e outras formações do inconsciente.

O inconsciente é a política

Levando-se em consideração o fato de que a prática literária se consuma pelos usos variados da função do escrito, pode-se postular a tese de que, nesse particular, a Psicanálise não se aplica. Ou seja, tal como o sintoma, o objeto literário não se confunde com o sonho e as formações do inconsciente em geral, como supostamente se poderia pensar. O ensino de Lacan vai, pouco a pouco, elucidar que a produção

---

[3] LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo, p. 756.

[4] LACAN. Homenagem a Margerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p. 200.

[5] LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo, p. 754.

de sentido acontece, de um modo radicalmente heterogêneo, no caso do sonho e no do sintoma.

SONHO

SENTIDO

SINTOMA

Se, no primeiro caso, o sentido é veiculado, quase que espontaneamente, pelo caráter fônico do significante, no segundo, o sentido mostra-se neutralizado pelo trabalho de ciframento próprio dos processos de escritura. Como se sabe, o último ensino de Lacan institui uma clivagem incisiva entre o inconsciente – que se situaria melhor no lado do sujeito, da fala, do "querer dizer", da relação ao Outro, enfim, do lado da política (vou retornar a esse ponto) – e o sintoma – que se insere no lado do enigma, da cifra, do objeto, enfim, no lado da escrita.

INCONSCIENTE ————> POLÍTICA
SINTOMA ————> ESCRITA

A esse respeito, Miller argumenta ainda que, apesar de ter surgido, em 1967, no seminário "A lógica da fantasia", a definição do inconsciente pela política se enraíza, de modo profundo, no ensino de Lacan. A fórmula que propõe que "o inconsciente é a política" desenvolve-se e sucede àquela de que "o inconsciente é o discurso do Outro". Esse laço ao Outro, intrínseco ao inconsciente, é o que mobiliza a reflexão de Lacan desde os primórdios de sua trajetória. É o mesmo que dizer que o Outro é dividido e que ele não existe como Um. "O inconsciente é a política" radicaliza a definição do *Witz*, do chiste como processo social que encontra seu reconhecimento e sua satisfação no Outro, concebido como a comunidade unificada no instante do riso. A análise freudiana do *Witz* é o que permite a Lacan articular o sujeito do inconsciente a um Outro e qualificar o inconsciente como transindividual. É preciso entender que essa fórmula aparece para evitar qualquer reducionismo do inconsciente à esfera de um solipcismo simplista, ainda que tenha como fundamento o campo da linguagem. Trata-se de uma ampliação que o transporta para a Cidade, que o faz depender da História e da discórdia que, a cada momento, se presentifica no âmbito do discurso universal.[6]

[6] Cf. MILLER. Intuitions milanaises, p. 14.

Inaplicabilidade da Psicanálise ao escrito literário

Em função dessa distinção entre inconsciente e sintoma, pode-se dizer que a verdade da escrita não se revela pelos mecanismos inconscientes da neurose do autor e que a Psicanálise não se aplica a interpretá-lo como, supostamente, poderia fazer com a fala do sujeito da experiência analítica. A tese da inaplicabilidade da psicanálise, nesse caso, justifica-se pela própria concepção do que é a escrita para a Psicanálise e do modo como esta constitui o próprio substrato desse conceito fundamental do último ensino de Lacan – o sintoma. Em definitivo, o inconsciente não é a Psicanálise, o inconsciente é a política.

Isso significa que o inconsciente é agenciado pelos chamados significantes-mestres, significantes que foram formalizados pelo matema S1. Define-se o significante-mestre como aquele que consegue combinar o significante e o significado e, por essa via, detém o deslizamento metonímico da série significante. O S1 funciona como um ponto de estofo que torna possível a legibilidade de um determinado sistema simbólico. No contexto da experiência analítica, é essa função que possibilita a fala do analisante ordernar-se. O trabalho do analisante é, precisamente, produzir seu próprio S1, que emerge como culminação desse trabalho. Isso quer dizer que o sujeito não dispõe dessa função de *tornar legível* no início do tratamento. Esse fator de legibilidade não é, portanto, um pressuposto, mas exige tempo para ser produzido.

O mais curioso, nessa história, é que, no momento em que se lança na sua concepção dos discursos, Lacan não caracteriza esse fator de legibilidade como agente do discurso analítico. Ao contrário, ele o propõe como agente do discurso do mestre, que, em última instância, constitui a formalização mais acabada do inconsciente; por outro lado, é que se caracteriza como o *poder de ileitura* que assume o valor de suporte do discurso do analista. Em outros termos, se a legibilidade se situa no lado do discurso do mestre que, como se sabe, é um dos nomes do inconsciente, esse *poder de ileitura* que é o objeto (a) localiza-se no lado do discurso analítico.[7]

---

[7] Cf. MILLER. Réligion, psychanalyse, p. 18.

S1 ———> TORNAR LEGÍVEL —————> DISCURSO DO MESTRE
(a) ———> PODER DE *"ILEITURA"* ———> DISCURSO DO ANALISTA

Em resumo, essa compreensão do problema comporta a idéia de que o inconsciente e a Psicanálise se façam dois: há o inconsciente e há a psicanálise. É por isso mesmo que frisei, antes, que o ensino de Lacan tem o cuidado de postular duas modalidades distintas de discursos: uma que diz respeito ao inconsciente – o discurso do mestre – e outra que concerne à Psicanálse – o discurso analítico. Pode-se dizer que essa distinção constitui, em si mesma, uma crítica a Freud, uma crítica ao que resta inconcluso em Freud, que é a cisão entre o inconsciente e a Psicanálise:[8]

INCONSCIENTE # PSICANÁLISE

Afirmo, a partir disso, que quando tocam algum fragmento de real, certas manifestações do escrito literário carregam esse poder de ileitura, cujo equivalente, na clínica psicanalítica, é o sintoma. Evidentemente, trata-se do sintoma concebido como resíduo, resto ininterpretável do sujeito. Tanto em Freud como em Lacan, nem sempre foi assim. Em ambos, observa-se que as primeiras formulações sobre o sintoma enfatizam sua índole substitutiva, ou metafórica, cujo efeito consiste em valorizar o aspecto da legibilidade. É a equivalência entre a última concepção do sintoma e certas incidências do escrito literário que torna possível falar-se da inaplicabilidade da Psicanálise com relação a este último. A inaplicabilidade da Psicanálise ao escrito literário centra-se no fato de que o psicanalista não o interpreta no sentido de tornar legível o escrito; ao contrário, é este que o interpreta, é ele que o faz falar. Mais além disso, a obra literária, para a Psicanálise, é uma efetiva contribuição, um novo incremento ao próprio corpo conceitual do saber analítico, traduzindo-se, em muitos casos, em uma verdadeira subversão de uma de suas regiões conceituais.

---

[8] Cf. MILLER. Réligion, psychanalyse, p. 19.

Convergências e divergências entre a prática da letra e o inconsciente

O longo comentário de Lacan sobre André Gide, em "Juventude de Gide ou a letra e o desejo", é exemplar do modo como a Psicanálise pôde extrair da prática da letra, nesse autor, um avanço nas suas elaborações clínicas. Nesse caso específico, Lacan pôde postular uma concepção da perversão que emerge da relação do sujeito com a letra/carta e não, das suas práticas homossexuais com colorações pedofílicas, ou das suas condutas sexuais, presumivelmente, desviantes. Trata-se de uma perversão "não-standard", na medida em ela se define pela fidelidade, ou pelo amor único por uma mulher –, sua prima Madeleine –, amor este que lhe permite fazer existir "A mulher". Até então, não havia sido possível demonstrar, no terreno da Psicanálise, como o sujeito perverso é capaz de fazer-se instrumento da divisão do Outro pela via da letra/carta, o que, no caso de Gide, aconteceu por intermédio da carta de amor. E tudo isso se afirma sem ele empregar, em momento algum do texto, o termo perversão.

Com relação a James Joyce, o interesse de Lacan incidiu sobretudo nessa disjunção entre o inconsciente e o sintoma. Eis aí um caso em que o objeto literário é inteiramente construído a partir de uma separação entre a prática da letra e o inconsciente. Talvez se possa dizer que o já famoso "desabonamento do inconsciente" é o nome dessa disjunção e é bem provável que, por essa razão, Lacan insistiu em que a criação literária, nesse caso, nada tem a ver com a sublimação. Em suma, a criação literária em Joyce não se baseia nem na causalidade inconsciente, nem no material fantasístico do sujeito. Portanto, se a sublimação pressupõe a convergência entre a prática da letra e o inconsciente, a criação não o faz.

Além disso, a arte de Joyce ocasionou um esclarecimento inovador e sem precedentes, na história da Psicanálise, sobre a clínica das psicoses. Ou seja, é possível estar diante de um sujeito psicótico sem que seja necessária a apreensão diagnóstica dos chamados fenômenos elementares – como, por exemplo, uma alucinação auditivo-verbal ou uma intuição delirante. Vale dizer que se pode verificar uma estrutura psicótica em um sujeito em que nunca se verificou um desencadeamento. É quase certo que, com relação a

Joyce, se deve considerar essa segunda hipótese, pois não há dúvida de que, se não houve desencadeamento, se apreende, por outro lado, a existência de fenômenos elementares. É o caso de levar em conta, neste ponto, principalmente as chamadas epifanias. É bastante razoável, a partir disso, afirmar que, por meio da obra desse autor, se pode abrir um novo horizonte sobre a estranha vizinhança entre a loucura e a literatura. É o que afirma Sérgio Laia:

> James Joyce se impõe como um nome que, de um modo muito particular, vai referenciar, localizar e, ao mesmo tempo, cifrar um gozo que, tomando corpo das palavras, vai fluir, cada vez mais, na forma de uma escritura alucinada, afetada pelo gozo enigmático de uma linguagem.[9]

Pelo escrito de Marguerite Duras, toma-se contato com um outro capítulo dos usos que a Psicanálise pode fazer do objeto literário. Ao contrário de Joyce, a prática da letra, nessa autora, converge para o uso do inconsciente, e é isso que Lacan procura dar como testemunho ao lhe prestar homenagem.[10] Com sua criatura – o personagem Lol V. Stein – Duras expõe um caso exemplar de arrebatamento. A lógica do arrebatamento declina-se, ao longo do romance, em dois tempos: o primeiro é marcado pelo "rapto do ser" que sofre Lol V. Stein; o segundo caracteriza-se pelo acesso do sujeito a um gozo fantasmático, movido pela presença central do objeto-olhar. Cabe ressaltar que este segundo tempo do arrebatamento é infinito – Lol apenas sairá dele por meio da loucura. O que a apreensão psicanalítica do arrebatamento explicita é o valor de real que o imaginário pode assumir, pela via da fantasia, em certos casos de psicose.

Se, antes, o imaginário, ou, mais precisamente, "a dissolução imaginária", se constituía em um ponto de referência para se captar o fenômeno do desencadeamento em diversos casos de psicose, agora o imaginário passa a ser um fator de estabilização. Quando o imaginário

---

[9] LAIA. *Os escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura, p. 23.

[10] LACAN. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein, p. 200.

não se representa como terceiro, pode-se levantar a hipótese de que o sujeito se devota a realizá-lo, seja pela via do delírio, seja pela via da fantasia que faz existir um corpo. É isso que o caso Lol V. Stein esclarece, pois equivale a um tipo clínico que se distingue tanto do paradigma Schreber quanto do paradigma Joyce. Na fantasia de arrebatamento, prevalece o que Lacan chamou de estrutura borremeana do "ser-a-três", própria de certos casos de psicose. Em Schreber, por exemplo, a entrada de um terceiro convoca a função paterna, exatamente no ponto em que ela não se inscreveu para o sujeito, levando ao desencadeamento da psicose, com todo o cortejo de fenômenos de dissolução imaginária. Ora, para Lol acontece justamente o contrário, pois é a retirada repentina dessa ordem que se designa, no caso, como o "ser-a-três" – ordem que se constituiu, no segundo tempo, com a construção da fantasia do arrebatameto – que causa a irrupção dos fenômenos psicóticos em um episódio com colorações paranóides.

Referências

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: _____. *Outros escritos.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 198-205.

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: _____. *Escritos.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 749-775.

MILLER, Jacques-Alain. Intuitions milanaises (I). *Mental: Révue Internationale de Santé Mentale et Psychanalyse Appliquée*, Paris, n. 11, p. 14-24, déc. 2002.

MILLER, Jacques-Alain. Réligion, psychanalyse. *La Cause freudienne*, Paris, n. 55, p. 7-27, oct. 2003.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ESTILO, FICÇÃO, POESIA

O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka

Elcio Loureiro Cornelsen[1]

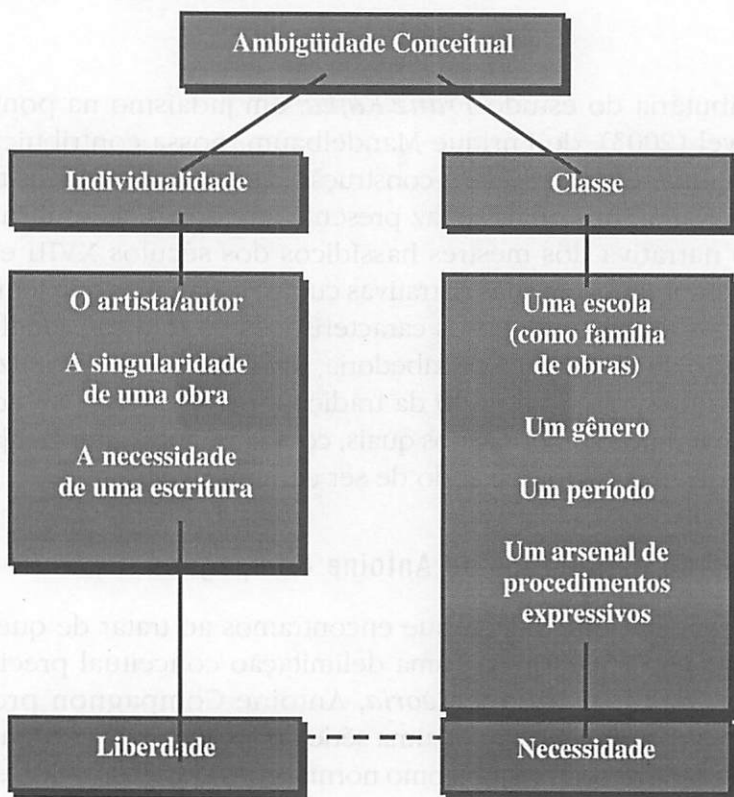
Tributária do estudo *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível (2003), de Enrique Mandelbaum, nossa contribuição se destina a uma reflexão sobre a construção da escrita em alguns textos de Franz Kafka, nos quais se faz presente a ressonância estilística da tradição narrativa dos mestres hassídicos dos séculos XVIII e XIX. Embora empregue, em suas narrativas curtas, estratégias que lembram os recursos literário-religiosos característicos da tradição judaica na transmissão de mensagens de sabedoria, Kafka acaba por produzir um gesto narrativo que, diferindo da tradição, revela a crise da arte de narrar em tempos sombrios, nos quais, como aponta Walter Benjamin, "as experiências estão deixando de ser comunicáveis".

Questões de estilo à luz de Antoine Compagnon

A primeira dificuldade que encontramos ao tratar de questões estilísticas gira em torno de uma delimitação conceitual precisa de "estilo". Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon procura delimitar o conceito a partir de uma série de conjecturas. Por um lado, o estilo não deve ser tomado como norma, como juízo de valor, e nem

---

[1] Doutor em Literatura Moderna Alemã pela Universidade Livre de Berlim e professor de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Letras da UFMG. Autor de *Gott oder Natur. Metaphysische Unterströmungen im Werk Alfred Döblins* (1999).

tampouco como ornamento retórico, ou mesmo como desvio. Para o autor, o estilo é, em primeiro lugar, uma marca distintiva do dizer: "há várias maneiras de dizer a mesma coisa, maneira que o estilo distingue".[2] Por outro lado, Compagnon aponta para a ambigüidade do conceito em seu uso moderno, uma vez que encerra em si noções de "individualidade" e "classe", "liberdade" e "necessidade". No esquema abaixo, podemos visualizar sistematicamente como tal ambigüidade é pensada pelo teórico:

[2] COMPAGNON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 168.

Quando considera o estilo a partir da noção de "liberdade", Antoine Compagnon centraliza suas atenções no sujeito da enunciação, ou seja, no autor ou artista. Este seria visto, por exemplo, como uma instância que ajusta seu discurso aos fins que tenciona alcançar: "O estilo designa a *propriedade* do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins".[3] Deste modo, o estilo surge como "visão singular, marca do sujeito no discurso", que pressupõe "uma escolha entre várias 'escrituras'".[4] Já a noção de "necessidade" relativiza o conceito de estilo como marca da "individualização do sujeito", na medida em que se associa a "uma *classe*, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher".[5] Portanto, na relação do texto literário com a língua, a proposta dualista de Compagnon nos parece adequada, pois considera o estilo a partir da relação do sujeito da enunciação com as formações discursivas no sentido foucaultiano. Como o próprio autor afirma, "[o] estilo, enfim, é uma cultura" que resume "o espírito, a visão do mundo própria a uma comunidade", "sua *Weltanschauung*, segundo o termo forjado por Schleiermacher", ou ainda "um 'traço familiar', característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas".[6]

O narrador e a tradição à luz de Walter Benjamin

Ao refletirmos sobre alguns textos de Kafka em busca de possíveis marcas estilísticas neles presentes, partimos da definição de estilo segundo Compagnon. No entanto, recorremos igualmente a Walter Benjamin no intuito de obtermos uma noção de estilo que seja pensada também em sua relação com o ato de narrar e com a tradição. Para isso, destacamos o ensaio "O narrador. Considerações sobre a obra

---

[3] COMPANGON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 169.

[4] COMPAGNON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 170 e 194.

[5] COMPAGNON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 167.

[6] COMPAGNON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 172.

de Nikolai Leskov" (1936), escrito por Benjamin durante o período de exílio em Paris. Nele, o pensador diagnostica, de maneira melancólica, uma crise: "É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção."[7] Tal crise seria fruto da perda da "faculdade de intercambiar experiências", ou seja, uma crise da transmissibilidade da "experiência que passa de pessoa a pessoa", "fonte a que recorreram todos os narradores".[8]

Um primeiro aspecto relevado por Benjamin ao considerar o ato de narrar dentro de uma tradição diz respeito à oralidade. Segundo o autor, "entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos".[9] Se, por um lado, podemos interpretar o "anonimato" dos narradores como o apagamento da individualidade em nome da tradição oral por eles perpetrada, por outro, Benjamin recorre a um outro aspecto que seria característico do narrador – a sabedoria fundada na justiça:

> [...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: [...]. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.[10]

Desta forma, a argumentação de Benjamin assume uma postura nostálgica da perda da capacidade de narrar, fruto de um período em que havia uma cumplicidade entre o homem sábio e a natureza. Este teria por característico o "senso prático" a partir de "uma dimensão

---

[7] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 197.

[8] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 198.

[9] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 198.

[10] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 221.

utilitária": "Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos".[11]

Outra característica do narrador apontada por Benjamin em seu famoso ensaio é a de representar as relações de uma comunidade a partir das noções de "artesão" e "povo".

Como artesão, o narrador imprimiria à narrativa a sua marca: "A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...]"[12]

Embora pudéssemos, num primeiro momento, supor que as palavras de Benjamin aludiriam a uma interpretação de estilo fundamentada na individualidade do sujeito da enunciação, logo a seguir nos deparamos com uma outra afirmativa que desfaz tal interpretação: "O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais".[13] Para ele, o narrador expressa não apenas sua individualidade, mas também "a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento".[14] Portanto, juntamente com a definição de estilo proposta por Compagnon, tomamos como referência analítica a noção benjaminiana de tradição oral da narrativa, marcada por um determinado estilo que remete, ao mesmo tempo, ao indivíduo e à comunidade que mantém a tradição.

---

[11] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 200.

[12] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 205.

[13] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 214.

[14] BENJAMIN. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, p. 215.

Rabi Nakhman de Bratzlav e a tradição oral do hassidismo

Rabi Nakhman ben Simkha (1772-1810), conhecido como Nakhman de Bratzlav, foi um dos principais divulgadores da sabedoria do Hassidismo, movimento religioso de caráter místico fundado por seu bisavô, Rabi Israel ben Eliezer (1700-1760), mais conhecido como *Baal Schem Tov* ("Mestre do Bom Nome"). O Hassidismo foi um movimento de grande alcance entre os judeus da Europa Oriental, nos séculos XVIII e XIX. Seu princípio fundamental é a crença na presença divina em todas as coisas, de modo que a Natureza se torna fonte de sabedoria, que nos faz lembrar de traços orientalistas comuns ao Budismo, ao Taoísmo e ao Hinduismo.

Nakhman de Bratzlav levou uma vida de pobreza e renúncia. Era um nato contador de histórias como fonte de sabedoria mística. Buscava a comunicação com os devotos em forma de contos, fábulas e ditos, fundados, por sua vez, na narratividade tradicional, com base nos escritos bíblicos e no conto popular. Segundo Martin Buber, Rabi Nakhman considerava as histórias e parábolas "as vestes dos ensinamentos".[15] Na terminologia atual, poderíamos pensar em estratégias discursivas investidas no sentido de justamente veicular os ensinamentos. Sua base seria a oralidade, tanto é que seus relatos foram transcritos posteriormente, sobretudo pelo Rabi Natan de Nemirov, e uma primeira publicação em ídiche, contendo treze histórias, datada do ano de 1815, cinco anos após a sua morte. Embora ligadas a uma tradição judaica do conto popular, já existente, as histórias do Rabi Nakhman de Bratzlav se diferenciavam da tradição justamente na questão da autoria, pois enquanto as anteriores eram anônimas, agora elas tinham um autor e suas intenções.

A seguir, consideraremos uma breve história do Rabi Nakhman de Bratzlav, em forma de parábola, que deverá ser analisada segundo os critérios de "estilo e liberdade" e "estilo e necessidade", propostos por Compagnon, e de "artesão" e "povo", de Walter Benjamin:

---

[15] BUBER. *As histórias do Rabi Nakhman*, p. 56.

Uma Carta do Rei

> Era uma vez o filho de um rei que vivia longe de seu pai, com muitas saudades dele. Porém, não podia vê-lo, dada a enorme distância que os separava. Um dia, chegou-lhe uma carta do pai. O filho ficou tomado de alegria e nostalgia. "Ah, se eu pudesse ver meu pai novamente", exclamou o jovem. "Se pudesse tocá-lo, se somente estendesse para mim a sua mão!" Enquanto ansiava por seu pai e desejava o contato com a mão dele, passou por sua mente: "Eis aqui, em minhas mãos, a carta de meu pai. E a carta não foi escrita por suas próprias mãos? E a escritura do rei não é fruto de suas mãos?" O filho acariciou a carta, aproximou-a de seu coração e disse, novamente: "A escritura do rei é a mão do rei".[16]

O texto acima se inicia com tom de conto popular: "Era uma vez...", investido por um pretérito que remete a um passado incerto. Um narrador onisciente instaura a voz da personagem, o filho do rei. Detecta-se, também, o "eclipse do referente", na medida em que espaço e tempo históricos são descontextualizados. Em contraponto, nota-se um trabalho no interior do texto: trata-se do "aqui-e-agora da narrativa". Em termos estruturais, "Uma Carta do Rei" apresenta um conflito inicial, ou seja, a distância e a saudade que um filho sente pelo pai-rei, que é solucionado por um desenlace final, quando ocorre a presentificação do pai-rei em forma de letra e carta.[17]

A seguir, apresentaremos mais um texto atribuído ao Rabi Nakhman de Bratzlav, no qual podemos constatar a presença dos mesmos elementos constituintes encontrados em "Uma Carta do Rei":

---

[16] Cf. MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 57. A tradução de Enrique Mandelbaum foi feita a partir da versão inglesa publicada em *The thirteen stories of Rabi Nakhman de Bratzlav*, Jerusalém: Hillel Press, 1978. Nossos apontamentos sobre o texto "Uma Carta do Rei" se baseiam em MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 57-60.

[17] Cf. MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 57-60.

O Príncipe Peru

Certa vez, um príncipe real enlouqueceu e pensou que era um peru. Ele se sentia compelido a sentar-se nu, debaixo da mesa, bicando ossos e migalhas de pão, como um peru. Todos os médicos da Corte desistiram de curá-lo dessa loucura, e o rei sentia um enorme pesar.
Um sábio veio, então, e disse: "Eu vou me encarregar de curá-lo".
O sábio despiu-se e sentou-se nu debaixo da mesa, próximo ao príncipe, bicando migalhas e ossos.
"Quem é você?", perguntou o príncipe. "O que está fazendo aqui?"
"Eu sou um peru", disse o príncipe.
"Eu também sou um peru", respondeu o sábio.
Eles permaneceram sentados assim por algum tempo, até que se tornaram bons amigos. Um dia, o sábio sinalizou aos servos do rei para que lhe trouxessem camisas. Ele disse ao príncipe: "O que te faz pensar que um peru não possa vestir uma camisa? Você pode vestir uma camisa e ainda assim continuar sendo um peru". Com isso, os dois vestiram camisas.
Depois de algum tempo, o sábio sinalizou-lhes novamente, e os servos atiraram-lhe dois pares de calças. Tal como antes, ele disse: "O que te faz pensar que você não possa ser um peru se vestir calças?"
O sábio prosseguiu dessa forma, até que ambos estavam completamente vestidos. Então, ele sinalizou novamente aos servos, que lhes trouxeram da comida servida à mesa. Novamente, o sábio disse: "O que te faz pensar que você deixaria de ser um peru se comesse boa comida? Você pode comer o que quiser e continuar sendo um peru!" Ambos comeram a refeição. Finalmente, o sábio disse: "O que te faz pensar que um peru precisa sentar debaixo da mesa? Até mesmo um peru pode sentar-se à mesa".
O sábio prosseguiu dessa forma, até que o príncipe ficou completamente curado.[18]

---

[18] Cf. MANDELBAUM. *Franz Kafka:* um judaísmo na ponte do impossível, p. 61. A tradução de Enrique Mandelbaum foi feita a partir da versão inglesa publicada em David Sear, *Tales from Rabi Nakhman*, Nova Iorque: Artscroll Mesorah. Nossos apontamentos sobre o texto "O Príncipe Peru" se baseiam em MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 61-66.

Da mesma forma que em "Uma Carta do Rei", o texto acima se inicia com um tom de conto popular: "Certa vez...", investido por um pretérito que remete a um passado incerto. A estrutura também apresenta um conflito inicial e um desenlace final: a loucura de um príncipe que pensa ser um peru dá lugar à cura pela intervenção de um sábio, na medida em que este se coloca na mesma condição do príncipe-peru, para, assim, extraí-lo passo a passo de seu mundo.[19]

A associação de ambos os textos nos permite reconhecer alguns aspectos que compõem o estilo do sábio Rabi Nakhman, apontados por Enrique Mandelbaum: "narrativa de fácil recepção",[20] que funciona como "exercícios de atualização das ansiadas expectativas de redenção, de aperfeiçoamento do mundo e do homem",[21] além de se constituir numa "literatura tão impregnada de religiosidade e metafísica".[22] A estrutura se baseia em um conflito inicial e em um desenlace final, típica do conto popular, sendo que o "Era uma vez..." do início remete a um passado incerto, além de um "eclipse do referente" provocado pela descontextualização espaço-temporal.

Ao considerarmos o conceito de estilo associado às noções de "liberdade" (Compagnon) e "artesão" (Benjamin), constatamos que este se revela através de algumas marcas, entre outras: a opção por um "era uma vez"; a narrativa no pretérito; pouca ou nenhuma descrição ou explicação; concisão; objetividade e brevidade; temporalidade seqüencial; pouca ou nenhuma ambientação espacial; personagens como suporte para a problematização; personagens sem nome e sem fisionomia. Por sua vez, o conceito de estilo associado às categorias de "necessidade" (Compagnon) e "povo" (Benjamin) também se constrói tanto a partir de alguns elementos recorrentes nos textos do Rabi Nakhman, quanto a aspectos associados ao sujeito da enunciação, entre outros: tradição oral; religião; memória coletiva; forma fundamental da narrativa popular; estrutura do conflito e desenlace. A seguir,

---

[19] Cf. MANDELBAUM. *Franz Kafka:* um judaísmo na ponte do impossível, p. 61-66.

[20] MANDELBAUM. *Franz Kafka:* um judaísmo na ponte do impossível, p. 95.

[21] MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 97.

[22] MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 138.

apresentaremos alguns aspectos que compõem alguns textos de Kafka em relação ao modo de narrar valorizado pelo Rabi Nakhman dentro da tradição hassídica fundada na oralidade.

Um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka

Franz Kafka, um dos maiores escritores de Língua Alemã no século XX, era originário de Praga, capital da província da Boêmia, que, na época em que nasceu, ou seja, em 3 de julho de 1883, pertencia ao Império Austro-Húngaro, e que, mais tarde, se tornaria a capital da Tchecoslováquia, fundada após o término da Primeira Guerra Mundial. Kafka viveu poucos anos dessa nova realidade política, falecendo em 3 de junho de 1924, um mês antes de seu 41º aniversário, vítima da tuberculose que o consumiu gradativamente nos últimos sete anos de vida. Advogado e funcionário de uma companhia de seguros, esse magistral escritor de origem judaica escreveu suas primeiras obras entre 1903 e 1908. Porém, seu período de maior produtividade literária ocorreu entre 1912 e 1923. Entretanto, Kafka publicou em vida apenas 1/6 de toda a sua obra. Seu sucesso literário ocorreu apenas décadas após a sua morte, graças aos esforços de seu amigo Max Brod (1884-1968), o responsável pelas publicações póstumas da obra kafkiana. Entre as principais obras figuram títulos como *O processo* (1925), *O veredicto* (1913), *A metamorfose* (1915), *Um médico rural* (1919), *Na colônia penal* (1919) e *O castelo* (1926).

Podemos dizer, *grosso modo*, que o universo kafkiano se configura como um mundo de opressão e angústia, em que o protagonista, único foco de lucidez, anda em círculos. Suas pequenas narrativas são consideradas pela fortuna crítica como "anticontos da carochinha",[23] "a Grande Parábola, oca, sem referencial"[24] e "contos para os espíritos dialéticos".[25]

---

[23] ROSENFELD. Kafka e Kafkianos, p. 231.

[24] GUINSBURG. Religião e religiosidade em Kafka , p. 8

[25] BENJAMIN. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte, p. 143.

A seguir, passaremos à análise de duas narrativas curtas de Kafka à luz das categorias de Compagnon e de Benjamin, procedendo de maneira semelhante à análise dos textos do Rabi Nakhman de Bratzlav:

Desista!

> Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que eu acreditara, o susto desta descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem esta cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse: "De mim você quer saber o caminho?" "Sim", eu disse, "uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo". "Desista, desista", disse e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso.[26]

Um primeiro aspecto a se destacar na narrativa *Desista!* (*Gib's auf!*; 1936) é a desorientação do narrador-personagem e do leitor. O aqui-e-agora da escritura se estabelece de maneira breve e concisa, sustentada por uma linguagem sóbria e precisa. Nota-se que aparecem poucos detalhes e descrições, e a ambientação espaço-temporal é descontextualizada. Kafka foi um dos renovadores da arte de narrar ao desprender a épica da perspectiva "realista" de um narrador onisciente, na medida em que tornou o horizonte do protagonista o princípio narrativo dominante. O sentimento de desorientação é produzido, em parte, pela perda da onisciência inicial por parte do personagem-narrador. Poderíamos dizer que este seria o momento de instauração do conflito no texto, sendo que este não conhecerá um desenlace, de modo que a narrativa é marcada pela ausência de uma experiência passada consistente a ser narrada, que pudesse arrancar o narrador – e o leitor – da visão pessimista de desorientação frente ao mundo.

O texto a seguir também apresenta alguns elementos comuns ao anterior:

---

[26] KAFKA. *Desista! [Gib's auf!]*, p. 5.

Pequena fábula

> "Ah", disse o rato, "a cada dia que passa o mundo se torna mais estreito. No começo, ele era tão amplo que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz por ver à distância, finalmente, as paredes da direita e da esquerda, mas essas longas paredes dirigem-se tão rápidas uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para onde eu corro".
> – "Você só precisa mudar de direção", disse o gato e devorou-o.[27]

Pequena fábula (*Kleine Fabel*, 1931), como o próprio título indica, é uma fábula nos moldes da tradição oral, que se constitui a partir da ação de oposição de dois actantes: o gato e o rato. Em geral, no intuito de esclarecer um ensinamento, os animais surgem na fábula agindo e falando como seres humanos, e a ação transcorre em um único espaço, dentro de uma limitação temporal reduzida: 1. descrição da situação; 2. ação; 3. ação contrária; 4. resultado. A moral da fábula é um ensinamento geral, que pode ser enunciado diretamente no seu final. Todavia, na fábula kafkiana, o conflito inicial, ou seja, a insegurança do rato diante da crescente estreiteza do espaço em que se locomove, e que o conduz à "ratoeira", não se desenvolve no sentido de atingir um ensinamento final ou mesmo desenlace, mas sim para caminhar rumo à morte como algo inevitável, num "caminho" sem saída. Do mesmo modo em que *Desista!*, a *Pequena fábula* tem por características fundamentais a concisão e a brevidade, e é marcada pelo aqui-e-agora da escritura, garantido por uma linguagem sóbria e precisa, além de contar com poucos detalhes e descrições.

Ao estabelecermos pontos em comum entre as duas narrativas de Kafka, analisadas a título de exemplo, tomando, para isso, o conceito de estilo associado às noções de "liberdade" (Compagnon) e "artesão" (Benjamin), constatamos que o estilo kafkiano se constrói a partir de algumas estratégias discursivas, como, por exemplo, pouca ou nenhuma descrição ou explicação, concisão, objetividade e brevidade. A temporalidade é seqüencial, sem quebras aparentes, e o espaço se configura a partir de pouca ou nenhuma ambientação espaço-temporal

---

[27] KAFKA. *Pequena fábula* [*Kleine Fabel*], p. 5.

específica, sem referências extraficcionais. Sem nome e sem fisionomia, ou como animais nas fábulas, os personagens assumem a função de suporte para a problematização. E a linguagem é simples, clara, precisa ao extremo; aliada à brevidade da narrativa, gera um tom de parábola e de fragmento. Do ponto de vista estrutural, ocorre uma sustentação da ambigüidade e do paradoxo, do jogo entre distância e proximidade, comunicação e incomunicabilidade, acesso e inacessibilidade.

Por sua vez, ao associarmos o conceito de estilo às categorias de "necessidade" (Compagnon) e "povo" (Benjamin) no intuito de refletirmos sobre elementos constituintes das narrativas curtas *Desista!* e *Pequena fábula*, constatamos uma relação polêmica de assujeitamento, marcada pela ruptura com a forma fundamental da narrativa popular e, conseqüentemente, com a tradição: a impossibilidade de transmitir mensagens de sabedoria. O que resta em termos estruturais é o conflito sem desenlace ou com desenlace negativo.

Considerações finais: Nakhman, Kakfa e a tradição

Sem dúvida, podemos afirmar que os textos atribuídos ao Rabi Nakhman de Bratzlav se encontram em conformidade com a Tradição. A vinculação pela crença religiosa faz com que o sábio mestre hassídico constitua uma "meditação sobre o confronto dos homens com a distância",[28] marcada na ficção, como aponta Enrique Mandelbaum, por uma "estratégia propícia para a transmissão de uma mensagem".[29] Deste modo, seu estilo reflete traços de otimismo fundado na crença da transmissibilidade da mensagem de sabedoria.

Já a postura de Kafka em relação à Tradição é polêmica. Como bem ressalta Enrique Mandelbaum, Kafka nos contempla com uma espécie de sabedoria "vazia", construída por uma "escritura que, por estar condenada a ser solta, lança uma ponte para o impossível."[30] Nossos exemplos apresentados anteriormente confirmam aquilo que

---

[28] MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 106.

[29] MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 115.

[30] MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 55.

a fortuna crítica kafkiana tem apontado de maneira reiterada, ou seja, que há um sentido de desorientação que perpassa as narrativas curtas de Franz Kafka, a revelar, nas palavras de Günther Anders, "aquele-que-não-chega-nunca", onde "as representações da vida inútil não podem resultar nem em *happy end* nem em transformações do herói".[31] Diferindo dos textos confortantes de Nakhman de Bratzlav, a literatura kafkiana, de acordo com Modesto Carone, se constitui "não só como uma expedição rumo à verdade, mas também como uma arte capaz de servir de machado para quebrar o mar congelado que existe em cada um de nós".[32] Ela espelha "um literalista do Negativo", como aponta Harold Bloom.[33] Tudo isso é sustentado por um estilo que guarda traços de pessimismo, de modo que os "épicos em miniatura" se tornam "um flash fragmentário, alusivo e alegórico, onde a linguagem cristalina do protocolo dá acesso às fantasmagorias de uma realidade mutilada em que o beco-sem-saída das visões parciais substituiu a noção da totalidade".[34] Seja como parábola, seja como fábula, os textos de Kafka estão alijados de um ensinamento, embora providos da transmissão de um conhecimento, do conhecimento da vida em tempos sombrios. Por isso, ao final, tornamos nossas as palavras de Walter Benjamin: "Porém conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e nos animais kafkianos? Essa doutrina não existe".[35]

---

[31] ANDERS. *Kafka*: pró e contra, p. 40.

[32] CARONE. Contos de fadas para dialéticos, p. 4.

[33] BLOOM. Paciência Canônica e "Indestrutibilidade", p. 439.

[34] CARONE. Contos de fadas para dialéticos, p. 4.

[35] BENJAMIN. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte, p. 148.

Referências

ANDERS, Günther. *Kafka*: pró e contra. 2. reimp., São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: Obras Escolhidas. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p.137-164.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: Obras Escolhidas. v. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p.197-221.

BLOOM, Harold. Kafka: Paciência Canônica e "Indestrutibilidade". In: _____. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995. p. 427-441.

BUBER, Martin. *As histórias do Rabi Nakhman*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CARONE, Modesto. Contos de fadas para dialéticos. *Folhetim*, São Paulo, 3 de jul. 1983, p. 4.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GUINSBURG. Jacó. Religião e religiosidade em Kafka. *Folhetim*, São Paulo, 28 ago. 1983, p. 8-9.

KAFKA, Franz. *Desista!* [*Gib's auf!*]. Trad. Modesto Carone. *Folhetim*, São Paulo, 3 jul. 1983, p. 5.

KAFKA, Franz. *Pequena fábula* [*Kleine Fabel*]. Trad. Modesto Carone. *Folhetim*, São Paulo, 3 jul. 1983, p.5.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e Kafkianos. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*, São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 225-262.

Clarice e o estilo das entrelinhas

Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda[1]

As entrelinhas são as personagens de duas pequenas crônicas de Clarice; uma delas diz: "Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas".[2] Na outra, encontramos: "Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a".[3] No primeiro caso, estamos diante de um voto de que as entrelinhas sobrevivam às palavras. No segundo, surge a denúncia da impossibilidade de que a "não palavra" dispense a palavra e vice-versa: a ilusão de fisgar as entrelinhas, traduzindo-as em linhas, só faz ressaltar a irredutibilidade das duas dimensões, ou seja, a "não palavra", supostamente fisgada pela palavra, não seria outra coisa senão palavra corporificada, que deixa ainda em aberto o campo da "não palavra".

A entrelinha só aparece em função da linha, que ao mesmo tempo a rasura. Vemos tal operação ser levada a cabo em "O ovo e a galinha". Ao interrogar a origem do ovo o conto subverte a compreensão prévia que o leitor possa trazer desse significante que tradicionalmente evoca a origem da vida.

> – O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando. – O ovo é basicamente um jarro? Terá sido

---

[1] Professora do Departamento de Psicologia da UFES, doutoranda FALE / UFMG (Pós-Lit), psicanalista.

[2] LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 19.

[3] LISPECTOR. *Para não esquecer*, p. 24.

> o primeiro jarro moldado pelos etruscos? Não. O ovo é originário da Macedônia. Lá foi calculado, fruto da mais penosa espontaneidade. Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o. E depois apagou-o com o pé nu.[4]

Tanto a resposta afirmativa quanto as opções abandonadas não são passíveis de comprovação e solicitam a crença do leitor. Nenhuma das respostas que supostamente desvendariam a origem do ovo pode ser julgada falsa ou verdadeira, são axiomas construídos na tentativa de explicar a origem inapreensível. Se, porventura, o ovo foi um triângulo a rolar no espaço, não houve, então, testemunha de tal fato. A segunda hipótese, de que ele teria sido o primeiro jarro etrusco, remete, por outro lado, à produção humana, ao artefato, mas ele teria sido confeccionado em priscas eras, teria sido o primeiro, ponto zero, também impossível de determinar. Ao final do trecho, a origem do ovo ganha estatuto de escrita, pois se torna efeito de um traço, ainda que apagado imediatamente depois de efetivado.

O que parece estar em questão é um jogo de aparições e encobrimentos, de presença e ausência, no qual a entrelinha jamais é inteiramente solapada. Ela é a imagem do inassimilável, do indizível que se instaura pelo mesmo golpe que institui a escrita. Clarice visa escrever a entrelinha e o faz de diversas maneiras. No presente conto, destacamos duas delas: a primeira é trazer para o corpo da significação do texto a subversão dessa mesma significação, ressaltando, por exemplo, como já indicamos, a investigação da origem de um elemento que acena, ele mesmo, para a origem. A segunda estratégia é apresentar, junto ao saber que o texto constrói em relação ao ovo, a dimensão do não-saber quanto ao mesmo.

> Tomo o maior cuidado para não entendê-lo [ao ovo]. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando [...]. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito.[5]

---

[4] LISPECTOR. O ovo e a galinha, p. 51.

[5] LISPECTOR. O ovo e a galinha, p. 52.

O ovo é o que imprime ritmo ao conto, mas isso não ocorre em função de um valor semântico. Ao contrário, fica explícito que o ovo não é portador de nenhuma mensagem: "Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, *sem mensagem alguma* para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta".[6]

A ausência de mensagem do ovo, associada à sua circulação, nos traz a lembrança da carta roubada no conto de Edgar Allan Poe, de mesmo título, estudado por Lacan.[7] Nesse conto, o ministro que surrupia a carta intui a mensagem, mas esta não é determinante da ação que se processa. No caso do ovo, a compreensão da mensagem é deliberadamente afastada, pois o que importa é o não-sabido. "Entender é a prova do erro"[8] porque desvia o leitor de seu caminho no sentido da entrelinha. O esforço de compreensão o prende à linha. As linhas de uma carta produzem uma mensagem endereçada a outrem. Lacan, a partir do conto de Poe, vem assinalar que ela possui igualmente uma vertente material, alheia ao significante, que também produz efeitos. Quando se terminavam os romances, no tempo em que as cartas eram neles fundamentais, estas eram devolvidas. Esse ato não faria sentido se o que importasse fosse apenas a mensagem. O que está em questão implica a materialidade da carta.[9] O corpo material da letra tem também uma função, que é a de produzir a diferença de campos, o da palavra e o da "não palavra".

Na aproximação entre "O ovo e a galinha" e o ensino de Lacan, vemos também que a circunscrição da entrelinha, do buraco, do vazio que a escrita torna evidente, depende de uma queda do saber preestabelecido. O que se sabe do ovo deve ser abandonado, pois entender é a prova do erro. A descontinuidade no saber é condição da articulação da linha com a entrelinha. Não há como pensar, então, em

---

[6] LISPECTOR. O ovo e a galinha, p. 59. Grifo nosso.

[7] Cf. LACAN. O seminário sobre "A carta roubada", p. 13-66.

[8] LISPECTOR. O ovo e a galinha, p. 50.

[9] Lacan, em seu desenvolvimento da noção de *letra* a partir da *carta* roubada no conto de Poe, vale-se da possibilidade presente na língua francesa em que a mesma palavra, *lettre*, designa tanto carta quanto letra.

uma *gestalt* em que as duas partes somadas formariam um todo. Isso equivaleria a supor um texto fechado, detentor de um saber totalizador.

A multiplicidade de sentidos atribuídos ao ovo é, parece-nos, uma sinalização da impossibilidade de atingir um significado último. Cada frase abre um novo furo. O ovo que fora visto e, em seguida, perdido, funciona como a letra, que faz sulco no tecido da escrita, permitindo ler algo que extrapola os efeitos significantes, ultrapassa os significados.

O conto se apresenta de forma entrecortada: frases curtas, pontos, travessões. O ritmo estanque das frases pode ser tomado como indicativo da descontinuidade entre os signos e o sentido. O ovo traz uma multiplicidade díspar de significações. Nesse mesmo texto aparece, entretanto, um movimento contrário, em que as frases imprimem um ritmo acelerado à leitura, deixando-nos quase sem fôlego. Há o que podemos chamar de excesso nas linhas. Repetem-se termos que não raramente são seguidos de outros sugerindo outra possibilidade, colocando em dúvida a veracidade do que foi dito. O efeito buscado, porém, talvez seja, ainda, realçar as entrelinhas:

> O falso emprego que me deram para disfarçar a minha verdadeira função, pois aproveito o falso emprego e dele faço meu verdadeiro; inclusive o dinheiro que me dão como diária para facilitar minha vida de modo a que o ovo se faça, pois esse dinheiro eu tenho usado para outros fins, desvio de verba, ultimamente comprei ações da Brahma e estou rica. [...] E também o tempo que me deram, e que nos dão apenas para que no ócio honrado o ovo se faça, pois tenho usado esse tempo para prazeres ilícitos e dores ilícitas, inteiramente esquecida do ovo. [...].
> Ou é isso mesmo que eles querem que me aconteça exatamente para que o ovo se cumpra? É liberdade ou estou sendo mandada?[10]

Poderíamos nomear o que até aqui expusemos de *estilo* de Clarice Lispector? Em sua vertente clássica, o estilo está diretamente associado à expressividade, considerando que haja uma maneira padrão de expressão, uma norma, e que o estilo seria o desvio dessa

[10] LISPECTOR. O ovo e a galinha, p. 59-60.

norma. Uma marca que particulariza um sujeito ou um grupo, diferenciando-o dos outros.

Cremos poder encontrar na abordagem específica da noção de estilo que leva em conta as formulações de Lacan uma via promissora. Em psicanálise, quando a noção de estilo ocorre associada à de *transmissão*, encontro não muito raro, elas dizem respeito prioritariamente à questão da formação do psicanalista. É isso que se pode depreender das afirmações de Lacan no escrito "A psicanálise e seu ensino", datado de 1957:

> Qualquer retorno a Freud que dê ensejo a um ensino digno desse nome só se produzirá pela via mediante a qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura. Essa via é a única que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ela se chama: um estilo.[11]

Cabe ressaltar que, ao proporem aproximar psicanálise e literatura, tanto Freud, quanto Lacan, embora de maneiras distintas, colocam no horizonte uma questão, à qual retornaremos, que remete mais especificamente à dimensão clínica, qual seja, aquela que diz respeito à estrutura fantasmática do sujeito falante. A pesquisa da *transmissão do estilo* em literatura, associada às noções psicanalíticas abre, assim, um caminho que não é o mais freqüentemente trilhado quando se trata de aproximar os dois discursos.[12]

Ana Maria Clark Peres, marcando os sulcos iniciais da constituição dessa nova via de investigação, esclarece que o estilo pensado como "maneira", uma das principais formas como é apresentado pelas visões

---

[11] LACAN. A psicanálise e seu ensino, p. 460.

[12] Entendemos por *transmissão do estilo* o efeito produzido no leitor por algo que, do escrito, lhe é passado, mas que não pode ser evidenciado através da semântica textual, isto é, não se encontra a explicação desse efeito na compreensão do texto, na assimilação daquilo que se supõe que o texto queira dizer, mas justamente na possibilidade de que ele diga outra coisa, na abertura que permite infinitas leituras. Esse algo, apesar de não podermos descartar a idéia de intenção na autoria, ultrapassa as estratégias discursivas do autor. Seu estilo é conduzido por suas palavras, mas essas carregam, como diz Lacan, nas solas de seus sapatos, o campo indizível do "não-saber".

clássicas, não é totalmente descartado pela psicanálise, já que o próprio Lacan se refere ao estilo como uma *maneira* de recuperar o objeto, além de referir-se a seu próprio estilo de escrita como sendo um estilo "maneirista".[13]

Embora se saiba que a noção de estilo (*léxis*) já era estudada por Aristóteles no século IV a. C., é também de grande interesse verificar sua presença junto ao pensamento cartesiano, mais próximo de nossos dias. Eduardo Vidal considera justificável que o discurso sobre o estilo se coadune com a emergência do sujeito cartesiano o qual pretende que haja a maior equivalência possível entre o pensar e o dizer.[14] A idéia de expressividade se fundamenta na crença nessa equivalência.[15]

Em *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita?, Ana Clark afirma ainda que, em psicanálise, a noção de estilo guarda da concepção literária clássica, embora difira dessa, a associação com o bem-dizer. Na concepção psicanalítica, o bem-dizer se afasta da pretensão cartesiana da hegemonia da razão e se refere à rasura que a letra produz no texto. Cremos poder detectar essa rasura em "O ovo e a galinha". A sucessão de frases em que Clarice Lispector busca definir o ovo parece indicar a procura pela melhor definição possível, como se cada termo rasurasse o outro sem, no entanto, eliminá-lo. Nessa procura aparece algo que pode ser identificado como a maneira de expressão da autora, mas aparece também – e eis o que nos interessa – algo que escapa a qualquer tentativa de apreensão do significado pela via da expressão: revela-se a entrelinha, e o furo no saber do texto se transmite.

Para a psicanálise, esse furo no saber é o que permite sustentar o discurso. O *fantasma* é o fundamento da constituição do sujeito falante, pois aponta, imaginariamente, o lugar a ser ocupado por ele, como objeto, no desejo do Outro. Essa dimensão imaginária só se constitui, entretanto, sobre o furo que se revela no campo do Outro, pois, se não houvesse algum grau de reconhecimento desse furo, não

---

[13] Cf. PERES. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita?, p. 27-28.

[14] Cf. VIDAL. O estilo é o objeto, p. 69.

[15] Segundo Roland Barthes, a expressividade não passa de um mito e da convenção do que pode ou não ser considerado expressivo. Cf. BARTHES. Escritura e revolução, p. 156.

haveria lugar para que o sujeito se situasse como o objeto que pretende preenchê-lo. A falta no campo do Outro, a barra que o faz não-todo, abre a dimensão do Real. Essa falta é o ponto de opacidade, de não-resposta que, justamente por revelar a impossibilidade de tudo dizer, impulsiona a que se continue dizendo. Crer na possibilidade de resposta do Outro é crer num campo de saber absoluto. Ao aproximarmos o texto literário de Clarice desse campo lacaniano do Outro, o que ele nos apresenta são também frinchas, hiatos, furos no saber. Só é possível produzir outras escritas a partir dos textos literários devido à existência de tais furos.

Até esse ponto pudemos estabelecer as semelhanças que proporcionam, a nosso ver, um parentesco muito próximo entre as escritas de Clarice e as de Freud e, sobretudo, Lacan. Será ainda no âmbito das aproximações entre eles que nos manteremos ao tomar um pouco mais de perto a questão do objeto lacaniano. Já mencionamos o fato de que é no lugar de objeto que o sujeito se situa imaginariamente diante do desejo do Outro. É a também já mencionada impossibilidade de resposta do Outro o que atribui a esse objeto seu caráter opaco. Tal opacidade é, segundo Lacan, o ponto de rechaço do discurso, seu resto. Essa sobra inassimilável que se chama gozo é a causa de toda cadeia discursiva. Vejamos o que diz a respeito Eduardo Vidal:

> O objeto, designado com a letra *a*, responde à questão do estilo. [...]. Do efeito maior da linguagem, o objeto *a*, se anima o texto. Do mesmo corte cifra-se na escrita a dimensão do gozo. A metáfora da aranha que tece a teia nos aproxima do trabalho do escrito. Assim como de seu ventre surge a superfície, de um ponto opaco na estrutura da linguagem fia-se um texto que se corta e se compõe em torno do limite. A esse ponto-limite da interpretação, Freud denominará umbigo do sonho: nada mais sai dele e, como limite, aproxima-se do real. Podemos inferir aí a função do objeto *a*, *a*-sexual e *a*-significante, ponto de opacidade que, no discurso, indica a resistência do gozo. A experiência analítica recortou quatro modos do objeto *a*: o seio e a merda, o olhar e a voz.[16]

---

[16] VIDAL. O estilo é o objeto, p. 75.

Esses quatro "modos do objeto" a que se refere Vidal são significantes que a psicanálise registra como aqueles que o sujeito privilegia em sua necessidade de atribuir vestimentas fantasmáticas ao vazio que o objeto indica. São tentativas de falar desse vazio, tentativas que fracassam, pois, ao se atribuir esses ou outros nomes, é desses elementos que se está falando e não mais do vazio em si. Lacan afirma categoricamente que não se pode falar do indizível. E por que seriam esses quatro elementos privilegiados? Segundo Freud, pela razão de que são intercambiáveis, isto é, passiveis de se deslocarem do corpo em direção ao outro, o que lhes atribui valor de moeda nas trocas com esse outro. Além disso, são elementos contemporâneos ao surgimento do ser; antecedem a entrada que este faz no campo do discurso, podendo mesmo ser considerados como fundadores dessa entrada na medida em que participam ativamente das relações do *infas* com sua mãe ou com quem quer que cumpra essa função.

Seguiremos Lacan, que, na análise da literatura de Marguerite Duras, recorta o olhar como sendo o ponto de opacidade do qual se alimenta a escrita dessa autora. Podemos detectar a presença desse mesmo elemento em diferentes textos de Clarice. Quanto ao ovo, – se podemos considerá-lo, pelas razões que julgamos já amplamente discutidas, como o centro de não-saber em torno do qual o texto desenha suas elipses –, podemos também afirmar que o olhar exerce, entre ele e a narradora, uma função fundamental; a relação entre eles passa prioritariamente por esse exercício de olhar: "Olho o ovo com um só olhar. [...]. Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe".[17]

Por todo o texto, os verbos ver e olhar se alternam indistintamente, quando, na verdade, são passíveis de serem diferenciados: embora tenhamos frisado a importância do olhar nas relações com o outro, é importante recordar que dentre suas formas de participação nessas relações está também aquela em que o olhar vazio não estabelece contatos. O olhar pode ser, então, desligado do objeto, pode

---

[17] LISPECTOR. O ovo e a galinha, p. 49.

não possuir alvo específico. Em contrapartida, se o verbo utilizado é o ver, depreende-se a conotação de que aquele que vê apreende o objeto.

O fato de Clarice não diferenciar os verbos fornece indícios que nos levam a *afastar* agora seu texto do ensino de Lacan: ora, o olhar da narradora não se destaca do objeto, não vaga, não passeia. Ao contrário, ela afirma que é o olhar que, depois de ter o objeto bem apreendido, será dispensado. Uma vez que o objeto é transformado em posse, despreza-se o investimento que nele se fazia através do olhar. A conseqüência possível desse projeto, caso ele obtivesse êxito, seria que o vazio, vigente por trás do ovo, não conseguiria se insinuar. O ovo vedaria completamente o ponto opaco a partir do qual se trama o texto. Podemos afirmar que o projeto fracassa justamente porque há texto.

Ainda não chegamos ao ponto máximo do afastamento entre Clarice e Lacan, pois, como vimos, as vestimentas fantasmáticas atribuídas pelo sujeito ao objeto *a* também almejam o total recobrimento do vazio e, por sua vez, também fracassam. A questão parece estar situada em que, para Lacan, recordemos, é o próprio olhar que se apresenta como objeto. Não se atribui consistência àquilo que é olhado. Dessa forma, o olhar é objeto que se destaca do corpo daquele que olha. Cai, tornando o sujeito incompleto como se tivesse perdido um pedaço seu. O olhar torna-se um resto irrecuperável.

Para Clarice, o olhar é instrumento que revela a esperança de apreender um objeto nomeado: o ovo. O olhar é um meio para a busca que findaria com uma presença: se "[...] o ovo é um esquivo" que, diante de adoração possessiva, pode se retrair para sempre, é preciso esquecê-lo para possibilitar seu retorno.

> Se eu fizer o sacrifício de viver apenas minha vida e de esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. Iluminando-a de minha palidez.[18]

---

[18] LISPECTOR. O ovo e a galinha, p. 59.

Enquanto Lacan deixa o impossível em seu lugar e privilegia a impossibilidade como mola do discurso, Clarice, apesar de ter o motor de sua escrita naquilo que lhe escapa, aposta em alcançar o impossível. Crê poder falar do indizível, ainda que como promessa no horizonte, quem sabe, um dia...

A perspectiva psicanalítica do estilo traz, segundo Ana Clark, não

> [...] uma suposta plenitude pela via [...] do trabalho artesanal com as palavras, [uma vez que] o estilo apontaria precisamente para a perda do que já está perdido [...]. Esse impossível, também em arte, pode-se reconhecê-lo ou ignorá-lo, isto é, negá-lo sistematicamente.[19]

Em "O ovo e a galinha", Clarice Lispector reconhece, sem dúvida, o impossível, não o nega sistematicamente, pois, como indicamos, o texto se constrói em torno de seus furos. Mas o reconhecimento do impossível se mantém aliado ao desejo de que algo retorne. Talvez por ser o convidado de honra da grande maioria dos textos clariceanos, o impossível se coloque, às vezes, muito à vontade e termine se tornando inconveniente; toma liberdades que parecem ultrapassar os limites que a boa convivência determina e parece fazer a autora desejar não tê-lo convidado.

Os arranjos através dos quais, em "O ovo e a galinha", Clarice faz enfim conviverem as duas dimensões, da linha e da entrelinha, da presença do objeto e do vazio, revela ser seu estilo o corte que, no mesmo golpe, institui uma escrita causada pelo impossível, mas aponta a eterna esperança em que a palavra termine por dizer, de fato, a coisa, mantendo a ameaça do retorno do objeto, o que teria por conseqüência o fechamento da escrita.

---

[19] PERES. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita?, p. 38.

Referências

BARTHES, Roland. Escritura e revolução. In: _____. *Novos ensaios críticos*: seguidos de O grau zero da escritura. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 155-158.

LACAN, Jacques. A psicanálise e seu ensino. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 438-460.

LACAN, Jacques. O seminário sobre "A carta roubada". In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 49-59.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita? Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

VIDAL, Eduardo. O estilo é o objeto. In: CASTELLO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. (Org.). *A força da letra*: estilo, escrita, representação. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 69-79.

Obras Consultadas

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. (Org.). *A força da letra*: estilo, escrita, representação. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

LACAN, Jacques. Abertura desta coletânea. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 9-11.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, 1998. p. 496-533.

MACHADO NETTO, Ana Maria. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí: UNIJUÍ, 1997.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce. Belo Horizonte: Contra Capa, 2003.

MILNER, Jean-Claude. *A obra clara*: Lacan, a ciência, a filosofia. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

NANCY, Jean-Luc; LACOUE-LABARTHE, Philippe. *O título da letra*. Trad. Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991.

A escrita e a morte na ficção de António Lobo Antunes

Silvana Maria Pessôa de Oliveira[1]

A premissa central de minha argumentação, neste ensaio, surge da constatação de que alguns romances de António Lobo Antunes assumem, ocasionalmente, uma forte tonalidade de expressão poética e se desenvolvem numa prosa de ficção que exibe um trabalho artesanal de linguagem, minuciosamente elaborado. Neste sentido, pode-se dizer que há, na obra do escritor português, desde os primeiros romances, uma atenção constante ao significante.

Sabe-se que o significante é, em literatura, mais imediatamente perceptível na produção poética ou, pelo menos, na escrita em verso; mas é sintomático que António Lobo Antunes entenda os seus romances como possíveis poemas e até que um de seus últimos textos, o "romance" intitulado *Não entres tão depressa nessa noite escura*, afixe justamente o subtítulo "poema", mencionado em caixa baixa como protocolo de leitura na página de rosto do livro. Não será fortuito, portanto, que a obra deste autor português, de cunho marcadamente romanesco, lance mão de certos procedimentos poéticos, que se materializam seja na qualidade lírica que o texto por vezes potencializa, seja no tipo de tratamento da prosa que a ficção assume no seu encadeamento e na sua formulação discursiva.

Consensualmente, aceita-se que o romance constitui-se em um corpo textual integrado por uma cadeia sintagmática de linguagem,

---

[1] Professora da Faculdade de Letras da UFMG.

prolongada numa seqüência de capítulos. Tais capítulos podem comumente apresentar um fraseado cujos segmentos aparecem muitas vezes de diferentes formas: podem surgir sob a forma da descrição ou do diálogo (na dimensão narrativa), podem evidenciar-se através da instituição de distinções gráficas (parágrafos, alíneas, diferenciação tipográfica, escrita contínua ou em versos, translineação, etc) e podem mostrar-se, ainda, seja em função do acento rítmico, seja em função da intensidade.

No caso da obra de António Lobo Antunes, o trabalho significante no texto do romance é dado pelo encadeamento sonoro e gráfico operado no texto e pela disposição gráfica, que pode aparecer como condicionante da apreensão de um ritmo, de uma medida, de uma acentuação. De fato, todo o trabalho da escrito tornado visível na página (descontinuidades em itálico, interrupções e elipses, translineações não convencionais) só pode explicar-se em função de um tratamento do ritmo.

Se admitirmos que o ritmo pressupõe um seguimento de cadências capaz de organizar uma ondulação particular no discurso, tornando-o conseqüentemente um dizer muito singular, na escrita de Lobo Antunes é a frase longa o melhor veículo capaz de potencializar esse dizer. Tais seriam os indicadores de um "estilo" de escrever muito próprio a Lobo Antunes, se aceitarmos que o estilo se refere ao modo particular como são manipulados, pelo escritor, os recursos de uma língua.

Nos dois fragmentos que comentarei a seguir, retirados respectivamente de *A ordem natural das coisas* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, é possível ver como o autor em questão, ao fazer uso da frase longa trabalha, emblematicamente, na ficção, a poesia. Dito de outro modo, em António Lobo Antunes não é possível separar, em muitos casos, a instância poética da instância narrativa, pois ambas se conjugam e se imbricam, construindo, dessa forma, um sistema coeso de conexões e interseções.

*****

Pois que aprouve ao dia findar
Aceito a noite.
Carlos Drummond de Andrade

O penúltimo capítulo de *A ordem natural das coisas*, romance publicado em 1992, destoa dos demais por se apresentar, compactamente, em um único parágrafo, composto por uma única frase, ininterrupta e sem pontuação. É a passagem em que a personagem Maria Antônia, vítima de um câncer, agoniza.

O tratamento poético conferido à cena é explicitado pela exploração semântica do verbo cair, que, recorrentemente utilizado para conotar o aspecto perecível e efêmero de tudo que existe, liga-se tanto ao ritmo lento da queda da árvore e de suas folhas quanto à morte de Maria Antônia. Idêntica metáfora vegetal já havia sido anteriormente explorada, quando da referência à morte do pai da própria personagem em questão: "O Joaquim é uma árvore muito grande que custa a abater".

A imagem do corpo que cai como folha, além de remeter imediatamente ao conhecido verso de Dante "e caí como corpo morto cai" situado ao final do canto V do "Inferno", denota uma concepção de morte como episódio natural na existência de seres e coisas, expressão do término de um ciclo físico, como o das estações, assentado em leis imanentes e desprovido, portanto, de qualquer transcendência. Parece resultar daí a leveza que se constitui no principal atributo desta cena e que faz da morte de Maria Antônia um leve apagar-se, sem dramas e sem amargura.

O rosto "voltado na direção do sol" agrega à morte um valor positivo e solar, corroborado pelo uso de certas imagens como a da luz que se irradia pela "casa branca" habitada por seres brancos e mobiliada com móveis também brancos. O simbolismo ambivalente ligado à cor branca conjuga-se à dubiedade que envolve a própria noção da morte. Jeanne-Marie Gagnebin chama a atenção para o fato de que Marcel Proust e Charles Baudelaire – escritores que "dizem" a morte – inauguram com a finitude uma relação ao mesmo tempo de combate, de conivência e de convivência, fatores que, segundo a ensaísta, poderiam ser pensados como traços marcantes da literatura contemporânea.

Na cultura ocidental, a morte surge predominantemente relacionada a imagens negativas. Uma destas imagens é a cor negra, fartamente associada à treva e à escuridão. Em outras culturas, contudo, costuma-se também conceber a morte como rito de passagem, através do qual se representam as mutações, tanto de seres como de coisas, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. Nesse caso, em tais cerimoniais, é a cor branca que se destaca como privilegiada, porque índice da morte e do luto.

A ambivalência da cor branca como signo ora de vida ora de morte é explorada neste fragmento-poema de *A ordem natural das coisas*, em que, por um lado, assinala-se a valorização positiva do branco, associado à luz solar, diurna e afirmativa, porque fonte do calor e da vida. Por outro lado, constitui a evocação da palidez associada aos corpos privados de vida.

Em uma narrativa que se pauta pela apresentação de uma espécie de "desordem" inerente, na qual estaria mergulhado todo e qualquer ser vivo, desordem que se explicita quer sob a forma de desencontros, quer sob a perspectiva de uma ausência de comunicação, ou ainda de uma desorganização que regula a existência tanto social quanto individual das personagens, a lei que se mostra plausível é a da morte, única ordem em direção da qual tende tudo que vive. Cair, como caem as folhas, é, pois, a inexorável ordem natural das coisas:

> Como caem as árvores eu caio e caindo caio como as folhas e as sombras caem devagar e leves e ouço-os chorar e falar comigo e não posso responder enquanto caio porque se respondesse que diria senão que me abato como se abateram outrora o meu pai a minha mãe o meu marido de repente calados e imóveis e assim brancos como a luz nesta casa tão branca sobre os móveis brancos os espelhos devolvem o silêncio e as lágrimas deles e amanhã subirão comigo lá acima e sem palavras para além das do padre voltarão o meu rosto na direção do sol.[2]

Contudo, a possibilidade de existência de uma outra ordem, a da arte, é dada também pela personagem Maria Antônia, pois trata-se da

---

[2] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 272.

doente terminal que relata a própria morte, em uma narrativa que culminará neste pequeno e belo poema em prosa. Não é sem razão que se sublinha, em dois momentos, o fato de Maria Antônia ser uma escritora.[3] O livro por ela escrito, modelado pela consciência da finitude da condição humana e pela ruína, permanecerá inacabado, à espera de alguém que o conclua. Trata-se de conferir à escrita o estatuto de algo que, ao invés de mostrar-se como instrumento para driblar a morte, apresenta-se antes como necessária forma de ajudar a morrer. Se o tempo carrega em si o poder de destruição, cabe à escritora torná-lo cúmplice de sua escrita.

Há que se destacar, no fragmento citado, a linguagem concisa e livre de apelos sentimentais. A secura e concisão conjugam-se ao principal atributo da personagem, que assim se autodefine: "Sou uma mulher de silêncio que não aprecia as efusões nem as lágrimas. Falo pouco por a maior parte das palavras se me afigurarem vãs."[4] e mais adiante reitera essa condição, ao referir-se a si mesma como sendo "uma mulher de silêncio morando no silêncio".[5] A desconfiança e a suspeita em relação às palavras é desconfiança e suspeita quanto à eficácia da linguagem e de suas propriedades comunicacionais. Refugiando-se no silêncio e no não-dito, Maria Antônia é uma das tantas personagens femininas que, emblematicamente, no universo ficcional de António Lobo Antunes, materializam o que se pode chamar de vetores de uma poética da negatividade. Enquanto escritora permite-se pensar a linguagem fazendo com que esta, tomada na sua espessura e no seu enigma, experimente seus limites mais extremos, limites que podem, inclusive, incluir a total impossibilidade da própria linguagem.

---

[3] São as seguintes as passagens em que Maria Antônia surge referenciada como escritora: "[...] de frente para Monsanto onde o meu pai combateu, a escrever este livro que alguém terminará por mim [...]" e "[...] e comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim [...]". ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 257-259.

[4] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 242.

[5] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 242.

No entanto, por mais paradoxal que seja, à medida que Maria Antônia escreve, esta escrita, que se afigura como índice do trabalho da morte que existe em toda a literatura, passa a ser também a impossibilidade de morrer que a literatura é: morte sem morte.

****

> Onde não há jardim, as flores nascem de um
> Secreto investimento em formas improváveis.
>
> Carlos Drummond de Andrade

O penúltimo capítulo de *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2001) faz com o fragmento-poema de *A ordem natural das coisas* (1992) um *pendant* perfeito. Se neste a personagem Maria Antônia descreve seus últimos momentos de vida e se compara a uma árvore que tomba, naquele Maria Clara mantém num diário os registros de sua história marcada por insuficiências pessoais e fracassos familiares. O fragmento que analisarei a seguir marca o acontecimento decisivo para a protagonista, momento que assinala uma espécie de morte simbólica. Trata-se da cena na qual mãe e filhas, arruinadas, são obrigadas a deixar a casa familiar onde habitavam desde sempre. A imagem do poço escuro, no qual caem flores brancas, dimensiona a situação de perda irreparável, outra vez simbolizada pela árvore que perde as flores, ao ritmo lento e pausado da queda:

> Não se esqueça das magnólias mãe, da árvore sobre o poço, das flores brancas na água
> Onde as flores brancas tombavam uma a uma mãe
> Onde as flores brancas tombavam uma a uma e não podia vê-las porque tão escuro lá dentro consoante não via o meu reflexo nem o reflexo do tronco, um círculo de trevas para além de um círculo de tijolos onde a tosse me não incomodava já, nem a tábua do soalho, nenhum ruído de um bebedoiro de gaiola, uma nuvem, duas nuvens e a seguir às nuvens um motor de camioneta na sebe que se aproximava devagarinho, estacou, vibrou um momento e em lugar de calar-se continuou a vibrar à medida que as magnólias desciam uma a uma no poço e eu sentada no rebordo a olhá-las, toda a tarde sentada no rebordo a olhá-las filhinha

Disse filhinha
Disse filhinha
Disse filhinha reparaste disse filhinha
A sorrir para ti.[6]

Para além de ocuparem posição idêntica nos dois romances, já que ambos localizam-se no penúltimo capítulo, os dois fragmentos recortados permitem o estabelecimento de outras semelhanças. O próprio modo de se posicionar frente a escrita torna-se ponto de ligação entre as duas personagens, embora no caso de Maria Clara fique evidente a proposição de que se escreve para salvar a escrita, o que constitui tentativa, ainda que fracassada, de salvar a vida pela escrita. A tagarelice de Maria Clara é o contraponto inevitável ao silêncio espesso de Maria Antônia.

A perda é laço que indissociavelmente une as duas personagens. Maria Antônia agonizante mantém-se em situação de nítido paralelismo com Maria Clara, cujo projeto de escrita do diário e sua posterior conclusão transforma-se em maneira de penetrar nos abismos insondáveis da morte. A imagem das magnólias que caem "uma a uma" no poço é eloqüente índice desta perda.

O poço escuro, recipiente em cujo interior pousam as flores brancas, é o elemento que conecta-se à prevalência do sombrio e do negativo, neste romance. Por oposição a *A ordem natural das coisas*, que contrastivamente é um romance luminoso, embora também pontuado pela morte, em *Não entres tão depressa nessa noite escura* tudo acontece como se a vida das personagens, sobretudo a de Maria Clara, se desenrolasse tendo por moldura este "círculo de trevas", que, por sombrio e opaco, se faz refratário à presença de qualquer luz. Para Maria Clara, a luz só se torna presente quando, tendo já, presumivelmente, se desvencilhado do diário, liga a televisão e, graças à incidência da luz artificial desta, acredita ver-se na tela. É como se a escrita, por sua opacidade, não lhe pudesse oferecer nenhuma luz. Ou, posto em outros termos, concluído o trabalho da escrita, resta o momento em que um rosto pode então delinear-se: "à falta de melhor

---

[6] ANTUNES. *Não entres tão depressa nessa noite escura*, p. 548.

toco-me com o dedo no vidro". É curioso que essa espécie de reconciliação consigo mesma possa acontecer, enfim, não pela via do código escrito, mas através da fria luz de uma tela de televisão.

Está-se aqui, em outro plano, diverso, mas, no entanto, algo semelhante, àquele vislumbrado no penúltimo capítulo de *A ordem natural das coisas*. Se neste livro, a escrita das coisas é projeto para sempre inacabado, já que a morte da escritora cancela a empreitada, que terá de ser assumida por outros, em *Não entres tão depressa nessa noite escura* o que se apresenta é o próprio esgotamento do projeto de escrita de Maria Clara, que ao colocar ponto final no diário, permanece ignorante de si, sequer consegue ver-se ao espelho, que o diário poderia, ainda que precariamente, simular. Não seria a esse fracasso que ambas as narrativas insistentemente aludem?

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: D. Quixote, 2000.

ANTUNES, António Lobo. *A ordem natural das coisas*. Lisboa: D. Quixote, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP: Campinas, 1994.

Obra consultada

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de Antônio Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

Estilo e poesia na sala de aula

Sergio Alves Peixoto[1]

Nos cursos que ministro sobre poesia, e que normalmente chamo de "leituras de poesia" – os alunos se sentem bastante surpresos de início, e instigados com o decorrer do tempo. Isso porque os poemas levados para a sala de aula não trazem indicação alguma: nem o nome dos autores, nem a época em que foram escritos, nem o título – quando o têm. Faço isso com um objetivo, é claro. Busco uma forma de tornar a relação poema/poeta/aluno a mais neutra possível. Sem o nome do autor, fica difícil que venham à tona, no momento da análise, conhecimentos prévios e características específicas de determinado estilo de época a que o texto "necessariamente" deveria pertencer. Os alunos, é verdade, ficam um pouco perplexos, sem uma espécie de muleta da qual ansiosamente querem se valer para "acertar" a análise, não dizer prováveis disparates, segundo eles, e, assim, ter uma boa nota e os parabéns do professor. Não é fácil fazer com que eles acreditem que a forma com a qual trabalho pode ser mais eficaz e, portanto, mais produtiva para eles.

Na minha modesta opinião, o nome do autor pouco importa e o estilo a que ele pertence, ou a periodização literária em que ele se inscreveria, valem mais como uma espécie de ansiolítico para os estudantes. E isso, eu acabo provando, fazendo-os dialogar com determinados poemas que desestruturam exemplarmente a tradicional noção de estilo de época como algo fechado e válido em todos os momentos e para todos os textos. Como exemplo desse meu trabalho,

---

[1] Professor da Faculdade de Letras da UFMG.

cito agora dois poemas que costumo discutir logo ao início dos cursos, ambos de Cláudio Manoel da Costa:

Soneto XVIII

Aquela cinta azul que o céu estende
À nossa mão esquerda, aquele grito,
Com que está toda a noite o corvo aflito
Dizendo um não sei quê, que não se entende.

Levantar-me de um sonho, quando atende
O meu ouvido um mísero conflito,
A tempo, que o voraz lobo maldito
A minha ovelha mais mimosa ofende.

Encontrar a dormir tão preguiçoso
Melampo, o meu fiel, que na manada
Sempre desperto está, sempre ansioso;

Ah! queira Deus, que minta a sorte irada,
Mas de tão triste agouro cuidadoso
Só me lembro de Nise e de mais nada.

Soneto XXII

Neste álamo sombrio, aonde a escura
Noite produz a imagem do segredo;
Em que apenas distingue o próprio medo
Do feio assombro a hórrida figura;

Aqui, onde não geme, nem murmura
Zéfiro brando em fúnebre arvoredo,
Sentado sobre o tosco de um penedo
Chorava Fido a sua desventura.

Às lágrimas a penha enternecida
Um rio fecundou, donde manava
D'ânsia mortal a cópia derretida:
A natureza em ambos se mudava;
Abalava-se a penha comovida;
Fido, estátua da dor, se congelava.

O que os alunos fazem, de hábito, com o soneto XVIII, é bastante interessante. Eles vêem tudo, menos o texto em si. Mal acostumados em resumir uma análise literária a uma enumeração das características de determinado estilo de época, eles enquadram de imediato o soneto XXII no Arcadismo. O poema seria, dessa maneira, um exemplar típico da poesia árcade no Brasil. E isso fica provado, segundo eles, pela ovelha (e, por extensão, pela paisagem bucólica), pelo lobo, pela manada, pelo cão fiel e pela musa Nise. Parece incrível, mas a grande maioria não se apercebe do principal, da noite que surge exatamente à "sinistra" mão esquerda, do grito incompreensível de um corvo aflito que diz "um não sei quê que não se entende", do cão fiel que deveria estar acordado, como sempre, tomando conta das pobres ovelhinhas, em resumo, poucos vivenciam um contexto mais próximo do *locus horrendus barroco* que do *locus amoenus* do Arcadismo. Se o texto aparecer com o nome do seu autor, aí então tudo piora. Lá estará o poeta Cláudio, introdutor da poesia neoclássica no Brasil, travestido de pastor, lembrando-se idilicamente de sua musa Nise numa paisagem tipicamente árcade.

O segundo soneto também, e com uma "facilidade" ainda maior, se apresenta como um representante típico do estilo árcade para quem decorou as características do Arcadismo e, por isso, julga sentir-se mais seguro no trato com o poema. Mas, novamente, o tiro sai pela culatra. No texto, o que principalmente chama a atenção do aluno é a expressão "zéfiro brando", exemplar na caracterização da paisagem bucólica. A partir daí, todo um discurso pastoril se instaura, e o pastor Fido surge como o protagonista da paisagem árcade. Por fazer sua leitura armado de pré-conceitos, o aluno não percebe o tom sombrio do poema. Deixa de lado as belíssimas passagens do primeiro quarteto, isto é, os versos em que se fala de uma noite escura que reproduz a imagem do segredo. Não passa pela sua cabeça que estes versos são a antítese mais cabal do que buscava a clareza e a lógica racional do espírito iluminista que sustentou toda a literatura neoclássica e arcádica. Não vê ele, também, como é impossível para essa razão clássica a representação da misteriosa e hórrida figura de um feio assombro. O próprio "zéfiro brando" é citado no poema para se dizer exatamente que ele não está lá, naquela paisagem, dominada pela noite e pelo fúnebre arvoredo. Os contorcionismos dos tercetos, característicos do

estilo barroco, à qual ainda se encontrava preso Cláudio Manoel da Costa, são esquecidos. Mas não só a sintaxe invertida é deixada de lado; o mesmo ocorre com uma exemplar e recorrente metáfora barroca para as lágrimas do poeta que sofre de amor, isto é, a cópia derretida de uma ânsia mortal.

Ficando ainda com Cláudio Manoel da Costa, um outro soneto que utilizo muito é o de número XIV, este sim, escrito dentro de um estilo exemplarmente representativo dos ideais da Arcádia neoclássica:

> Quem deixa o trato pastoril amado
> Pela ingrata, civil correspondência,
> Ou desconhece o rosto da violência
> Ou do retiro a paz não tem provado.
>
> Que bem é ver nos campos transladado
> No gênio do pastor, o da inocência!
> E que mal é no trato e na aparência
> Ver sempre o cortesão dissimulado!
>
> Ali respira amor sinceridade;
> Aqui sempre a traição seu rosto encobre;
> Um só trata a mentira, outro a verdade.
>
> Ali não há fortuna que soçobre;
> Aqui o quanto se observa é variedade;
> Oh ventura do rico! Oh bem do pobre!

A estratégia que uso com este soneto é diferente: buscar enganar o aluno, levando-o a se confundir quanto ao estilo de época a que pertence o poema. Para tanto, começo perguntando qual o artifício principal de que se valeu Cláudio Manoel da Costa para escrever seu texto. É claro que muitas alternativas são dadas pela turma mas, finalmente, a que eu espero surge, é verdade que com um pouco de ajuda de minha parte: o poeta faz oposições o tempo todo; seu soneto baseia-se em oposições. A bem dizer, cada dois versos do poema encenam situações opostas. Pouco a pouco, escrevo no quadro cada uma dessas oposições, para que toda a turma visualize bem o que se está expondo, como se segue:

CAMPO	X	CIDADE
Trato pastoril amado	X	Ingrata civil correspondência
A paz do retiro	X	O rosto da violência
Bem	X	Mal
Inocência do pastor	X	Dissimulação do cortesão
Amor, sinceridade	X	Traição
Verdade	X	Mentira
Permanência	X	Variedade

Quando se chega ao final do soneto, exatamente no seu último verso, toda a turma fica como num beco-sem-saída: o que fazer com o rico e com o pobre, onde colocá-los? Até hoje, por incrível que pareça, nenhum de meus alunos percebeu que as teorias filosóficas que estão por trás do poema querem, didaticamente, mostrar aos leitores que o pobre deve continuar vivendo no campo, onde só há elementos positivos, e que o rico deve abandonar sua grande cidade para abraçar a vida campestre, já que o poema reafirma reiteradamente que a cidade está tomada pela violência, pela maldade, pela impossibilidade, podemos dizer, de se ser feliz ali, naquela "ingrata civil correspondência". Este último verso do poema, diferentemente de todo o texto, não põe em cheque oposições. Pelo contrário, une cortesão e pastor no mesmo campo acolhedor e paradisíaco.

Mas não é bem aí onde pretendo chegar, quando apresento o soneto XIV a meus alunos. Descobertas as antíteses, sentencio categoricamente: estamos diante de um poema que pertence ao estilo barroco, já que é todo construído antiteticamente, e a antítese é a figura primordial da literatura barroca, como normalmente se vê nos manuais de literatura. A tendência, então, é todos concordarem com a assertiva, principalmente por que ela vem do professor. Logo em seguida, porém, começo a desconstruir o nosso raciocínio, meu e dos alunos. Levanto questões, como, por exemplo, onde eles poderiam detectar a angústia dilacerada que a antítese transmite, quando usada por um poeta barroco, mais preocupado em confundir que em apaziguar os espíritos? Onde a sintaxe arrevesada do estilo barroco? Onde o eu lírico dividido? Nada disso eles conseguem ver, é claro, pois nada disso existe no poema, e todo o raciocínio "lógico" que fizemos para chegar à conclusão de que o texto é barroco vai por água abaixo. Nesse momento, então,

aproveito para mostrar como a razão Iluminista guia, verso a verso, a idéia principal que veste todo poema: o campo é melhor que a cidade. E como a linguagem do poema, tão dominada pelo frio raciocínio expositivo, aproxima-se mais do "estilo didático" que grassava à época. Aí, então, aproveito para fazer com que os alunos sintam que a razão mata a emoção e que o soneto de Cláudio é um bom exemplo de péssima poesia, embora tenha sido escrito por um grande poeta.

O mais importante do que tem sido dito até o momento é que se deve ter cuidado com as armadilhas do estilo. Não se deve temê-lo, ou evitá-lo. De nada adianta. Ele está em todos os lugares: no texto que agora escrevo, na leitura mais ingênua que possamos fazer de uma obra, na própria vida. Por isso não descarto tê-lo sempre em vista, mesmo que não o faça explicitamente. "Lutar com palavras/é a luta mais vã/no entanto lutamos/mal rompe a manhã", já disse Drummond. Lutar com ou contra o estilo pode ser bastante fatigante, mas não deixa de ser uma forma de levar a poesia aos alunos. Faço isso para que eles percam o medo dela e, por conseqüência, do estilo, essa "dificuldade de expressão" de que fala Mário Quintana em seu *Caderno H.* Alguma coisa acontece de angustiante quando os alunos têm de enfrentar o poema. Por isso, as características de determinado estilo aparecem como uma arma na luta contra o texto. Tal angústia não se deve somente à linguagem poética, que estabeleceria, por suas especificidades, uma espécie de ponte intransponível. Acho que falta uma aceitação maior, uma certa posição mais aberta do professor que permitiria, inclusive, e de início, "erros" de interpretação nas armadilhas que o estilo nos está sempre preparando. Eu, pelo menos, digo que mais vale um erro que prova que o aluno leu e interpretou o texto por si só, a um acerto meramente copiado de algum estudo importante sobre o poema, seu autor, seu estilo. Assim, ponho-me à disposição dos alunos para, de certa forma, errar e acertar com eles. Assim, procuro trabalhar em sala de aula com a linguagem poética que tanto me estimula a continuar a oferecer cursos sobre poesia.

Parataxe e poesia

Myriam Ávila[1]

A parataxe é um recurso estilístico muito comum na poesia, facilmente identificável e que não tem sido, talvez pela própria obviedade de seus efeitos, objeto de maior atenção da crítica especializada. Para os que não se recordam, consiste na conexão de constituintes lingüísticos (frases ou categorias sintáticas) por coordenação (ou coordenação *assindética*). Opõe-se à hipotaxe – conexão de frases por subordinação, o que implica uma relação de dependência sintática. Por que não falar então simplesmente de coordenação e subordinação? Porque a palavra parataxe, tomada etimologicamente – *para* – proximidade / *taxis* – arranjo, ordem –, permite uma ampliação de sentido que pode transformá-la, mais do que uma categoria lingüística, em conceito crítico.

Para isto fomos alertados pelo filósofo alemão Theodor Adorno em seu ensaio intitulado *Parataxis*, incluído no livro *Noten zur Literatur*, em que faz uma leitura do poeta também alemão Friedrich Hölderlin a partir desse recurso de composição. Para Adorno, a parataxe ultrapassa o nível lingüístico para se tornar expressão de uma postura problematizadora perante o mundo. Para isso é preciso entender o termo como oposto à própria idéia de sintaxe, à idéia de ordenação hierarquizada da linguagem, de uma linguagem controlada por uma hierarquia das partes do discurso derivada da lógica tradicional de origem aristotélica. A esse respeito dissera já o próprio Hölderlin:

---

[1] Professora da Faculdade de Letras da UFMG, doutora em Literatura Comparada, autora de *Rima e solução*: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear.

> A ordenação lógica dos períodos, onde à base (período principal) se segue o devir, ao devir o objetivo e ao objetivo a finalidade e onde as orações subordinadas se alinham sempre após as principais, às quais imediatamente se referem – só pode ser útil ao poeta em raríssimos casos.[2]

Comecemos por estabelecer uma distinção entre coordenação e parataxe, palavras às vezes usadas como sinônimos. Podemos, pelo contrário, propor inclusive uma oposição entre a idéia de coordenação e a idéia de parataxe radical. Na coordenação, elementos de peso similar se ordenam no mesmo nível sintático, isto é, sem estabelecer dependência entre si, mas não excluem a idéia de submissão, não a um termo da frase, mas a um discurso que as encampa. À maneira de soldados, encaminham-se todos, como um batalhão, a um objetivo comum, supradeterminado. No seguinte poema em prosa de Gonçalves Dias, por exemplo, a coordenação cria um efeito de acumulação, crescendo, como em uma marcha que se aproxima passo a passo da meta de conquista:

> Uma voz sonora e retumbante partiu do Ipiranga **e** foi do mar aos Andes e do Prata às margens do Amazonas.
>
> **E** todos se ergueram violenta e instantaneamente como um cadáver por virtude do galvanismo.
>
> **E** soltaram o mesmo brado com voz entusiasta e forte, **e** travaram das armas com a impavidez do guerreiro e com a esperança do homem que pugna em favor da justiça.
>
> **E** a corrente que prendia um Império a outro Império, fraca com o seu comprimento, estalou violentamente em mil pedaços.
>
> **E** os dois Impérios soltaram dois gritos simultâneos...
>
> (*Meditação*, capítulo III)

A parataxe radical configura uma luta contra o senso comum, ou seja, contra o sentido comum; não mais o exército marchando em direção a uma meta semântica, mas pessoas dividindo a mesma rua,

---

[2] *Apud* ADORNO. *Notas de literatura*, p. 476.

cada qual rumando a seu objetivo próprio, sem consenso com as demais. A idéia de justaposição substitui a de co-ordenação.

Na acepção de parataxe de Adorno, e que queremos aqui subscrever, esta não se restringiria, portanto, à construção frasal assindética ou coordenativa, mas se realizaria principalmente através de três formas – a enumeração, a inversão e a pseudo-lógica. A primeira é auto-explicativa – trata-se de uma seqüência de nomes ou expressões de igual valor ou que se propõe ser de igual valor. Dois bons exemplos se encontram no prefácio de *As palavras e as coisas* de Foucault, um retirado de Borges, outro de Eustenes. Em ambos os casos, os nomes e expressões se encontram subsumidos em uma categoria superior (fato que Foucault deixou de anotar). Um belo uso desse recurso se encontra no Canto V do *Altazor* de Vicente Huidobro, onde temos 5 páginas de variações sobre o moinho:

> Molino en imaginamiento
> Molino en desamparamiento
> Molino con talento
> Molino con acento
> Molino con sufrimiento
> [...]
> Molino para aposento
> Molino para convento
> Molino para ungimiento
> [...]
> Molino como ornamento
> Molino como elemento
> [...]
> Molino que transparento
> Molino lento
> Molino cruento
> Molino atento...

A enumeração é, portanto, o caso clássico de parataxe, dispensando, ou tornando inúteis, os conectivos.

A inversão pode ser considerada um caso de parataxe quando se torna tão extrema que requer um trabalho de reconstrução do sentido. O significado da frase se apresenta truncado e, embora recuperável,

adia a apreensão e a conciliação do leitor com o texto. Se o nosso hino nacional já exibe de início uma inversão das mais rebarbativas ("Ouviram do Ipiranga as margens plácidas/ de um povo heróico o brado retumbante) que quer reservar para a poesia um espaço oposto ao da linguagem cotidiana, outros poetas nos presenteiam com exercícios ainda mais artificiais, com o ápice talvez nos versos de Alberto de Oliveira que abonam o verbete do Aurélio – "entre vinhedo e sebe/ Corre uma linfa, e ele no seu de faia / De ao pé do Alfeu tarro escultado bebe".

A inversão, que atinge em Hölderlin níveis absurdos, transforma em quebra-cabeças a hierarquia de pensamento da ordem sintática. Se, nos idiomas românicos, os poetas barrocos foram seus melhores artífices, a língua alemã, com suas declinações, permite a Hölderlin, já em outro regime estilístico, chegar a inversões impensáveis para nós,[3] através das quais – diz Adorno – "abala a categoria do sentido". Para além das inversões das palavras no período, Hölderlin declara ser "maior e mais eficiente [...] a inversão dos próprios períodos".[4]

A pseudo-lógica consiste geralmente no uso de conectivos como meros expletivos, frustrando a expectativa de uma conclusão, localização ou explicação, como quando conjunções adversativas são usadas sem introduzir oposição, ou conjunções explicativas iniciam orações subordinadas sem vínculo causal com a principal. Pode-se estabelecer também por meio do *non-sequitur*, ou seja, por afirmações muitas vezes de caráter conclusivo que na verdade não têm qualquer vínculo com aquelas às quais se segue. Mais inusitado que os demais, esse processo é basicamente constitutivo da poesia *nonsense*, mas, ainda segundo a leitura de Adorno, ocorre também em Hölderlin.

Todos esses procedimentos são vistos, do ponto de vista da parataxe, como obstáculos ao discurso ideológicamente dirigido, como recusa ao assentamento convencional do sentido em que se baseia a linguagem comunicativa e a seu vezo judicativo. Assim o compreenderam os movimentos de vanguarda do século XX, entre eles o modernismo brasileiro.

---

[3] Daí a necessidade da tradutora francesa Geneviève Bianquis de desmontá-las ao verter.

[4] ADORNO. *Notas de literatura*, p. 476.

No entanto, nem sempre a parataxe é intencionada como ataque ao sentido, à convenção, ao consenso. Muitas vezes, e isto se dá mais na prosa do que na poesia, trata-se de um recuo diante de uma conclusão embaraçosa, de um nexo lógico revelador. Na poesia, mais freqüentemente, indica uma impaciência para com os processos mentais paulatinos, uma confiança no excesso proporcionado pelo curto-circuito de imagens e idéias, no transbordamento de sentido que a queima de etapas seqüenciais proporciona, retirando a percepção de seus hábitos embotados.

Examinemos rapidamente dois poemas modernistas que se caracterizam pela construção paratática:

> Estou farto do lirismo comedido
> do lirismo bem comportado
> Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
> protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor
>
> Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho
> vernáculo de um vocábulo
>
> Abaixo os puristas
>
> Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
> Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
> Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
>
> Estou farto do lirismo namorador
> Político
> Raquítico
> Sifilítico
> De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.
> [...]

No poema de Manuel Bandeira, a palavra lirismo percorre toda a seqüência paratática, garantindo a permanência temática que minimiza a crueza da justaposição seca. Além disso, a postura de enunciação, invectiva e exclamatória, justifica o procedimento. Outro exemplo, muito semelhante ao de Bandeira quanto ao ritmo e a dicção, é a "Ode ao burguês" de Mário de Andrade.

Compare-se agora com o poema "Atelier", de Oswald de Andrade:

> Caipirinha vestida por Poiret
> A preguiça paulista reside nos teus olhos
> Que não viram Paris nem Piccadilly
> Nem as exclamações dos homens
> Em Sevilha
> À tua passagem entre brincos
>
> Locomotivas e bichos nacionais
> Geometrizam as atmosferas nítidas
> Congonhas descora sob o pálio
> Das procissões de Minas
>
> A verdura no azul klaxon
> Cortada
> Sobre a poeira vermelha
>
> Arranha-céus
> Fordes
> Viadutos
> Um cheiro de café
> No silêncio emoldurado.

No poema de Oswald percebe-se claramente o abandono progressivo do esforço associativo. A cada estrofe o poeta investe menos na associação de imagens e conceitos e sua última opção é pelo silêncio. Existe um sema sob o qual se subsumem todas as imagens – "atelier", mas não existe uma idéia, um discurso ordenado que as subsuma. O mesmo caso se dá em "Poema de sete faces" de Drummond, desta vez com o conhaque e a lua surgindo no fim como atenuantes para a radicalidade da colagem.

Vemos, portanto, que o simples abandono de conectivos não assegura independência aos enunciados. É preciso que se tente evitar a subsunção dos diversos enunciados sob uma categoria para que a proximidade se estabeleça como o único elo entre eles. Komninos Zervos[5]

---

[5] Cf. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0112/msg00063.html>.

propõe que a parataxe conheceu um processo de evolução através da história da literatura, passando da parataxe de estrofe à parataxe de versos, à parataxe de sujeito e contexto, até os versos interrompidos da poesia modernista, que dão margem a diferentes leituras. É difícil, no entanto, sem uma pesquisa abrangente e cuidadosa, corroborar a idéia de um percurso histórico evolutivo da parataxe, embora o recurso se torne muito evidentemente associado à prática modernista.

Encarada pelo viés adorniano, a parataxe alcança uma multiplicidade de procedimentos de construção verbal que têm em comum a idéia de montagem an-árquica em qualquer nível. Assim, abandonamos o domínio da frase para identificar o processo composicional paratático em unidades cada vez maiores do texto e até na relação texto/contexto. Adorno chegou a querer evitar a forma "livro"

> porque esse meio força uma parte a se *seguir* a outra, mesmo se o autor pretendia que elas fossem mutuamente independentes, quase como se fossem polvilhadas *em torno* do tema. *Em lugar* da ordenação sintática de aspectos conexos *sustentar a argumentação*, a costelação paratática de pontos desconexos é que permitiria *que se puxassem várias linhas*.[6]

Onde residiria, entretanto, o limite da força dissociativa e iconoclasta da parataxe?

Herbert Brun, compositor alemão radicado nos Estados Unidos, onde faleceu no ano 2000, entende que, assim como toda anti-comunicação intencional acaba por resvalar em direção à comunicação, e no entanto consegue retardar e até adiar essa rendição, a constelação paratática também tende a recair na cadeia seqüencial sintática, embora demonstrando capacidade de resistir a ela durante muito tempo, fazendo valer um propósito. Esse propósito, segundo Brun, seria o de atacar o fascismo da linguagem hierárquicamente organizada, a qual refletiria toda uma organização não-humana do mundo e uma sociedade voltada para a recompensa. A busca por um *modus linguae* não-sintático indicaria assim um propósito libertário muito mais amplo. É preciso levar em consideração, de todo modo, que o caráter

---

[6] Herbert Brun em <http:// academic.evergreen.edu/curricular/fopa/theatre/texts/brun.htm>.

subversivo da parataxe não consegue evitar a assimilação do texto sob bandeiras ideológicas, revelando sua força apenas pelo adiamento que consegue impor a essa. Como argumenta Homi Bhabha em *O local da cultura*,[7] o atraso (*belatedness*, e ainda, *time-lag*), ou o que chamei em outro texto[8] de "delonga na resposta", é uma arma freqüente do colonizado contra o discurso do dominador.

A pesquisa do uso da parataxe nos termos colocados aqui parece-me extremamente promissora. Nos textos contemporâneos, poéticos ou não, poderia dar-nos, inclusive, uma medida do abandono da utopia libertária na chamada pós-modernidade. Acredito, porém, que essa pesquisa nos reserva outras muitas e diferentes descobertas acerca do estatuto do texto literário na atualidade e, mais do que isso, da própria obra de arte, pois é possível, por analogia, identificar constelações paratáticas também nos meios visuais e sonoros e nas interfaces entre os diversos processos semióticos.[9]

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. C.A.Galeão e I. Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ÁVILA, Myriam. Mensagem na garrafa: aporias do sujeito no fim do milênio. In: VASCONCELOS, M.S. e COELHO, H.R. (Orgs.). *1000 rastros rápidos – cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.139-153.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, E. L.L. Reis e G.R.Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Sites na internet

<http:// amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0112/msg00063.html>

<http:// academic.evergreen.edu/curricular/fopa/theatre/texts/brun.htm>

<www.ubu.com/contemp/zervos/zervos.html>

---

[7] *Passim*.

[8] ÁVILA. Mensagem na garrafa: aporias do sujeito no fim do milênio, p.150-151.

[9] Remeto os interessados em ciberpoesia a um site com poemas de Komninos Zervos: <www.ubu.com/contemp/zervos/zervos.html>.

O poeta e a dor de existir

Márcia Rosa[1]

Revitalizada pela efervescência da mídia na civilização contemporânea, a retórica ressurge, depois de um período de declínio, com um campo bastante estendido: retórica do cartaz, do cinema, da música etc... Se o dispositivo da antiga arte de persuadir estava constituído de partes, conforme as fases pelas quais passa quem compõe um discurso – fases que Aristóteles classificou com os termos "invenção", "disposição", "elocução" (*léxis)* e "ação"[2] –, na atualidade essas partes retornam independentes umas das outras, fazendo jus à designação "retórica estilhaçada".[3] Este estilhaçamento não é sem interesse, à medida que abre a possibilidade de se considerar o caráter especificamente literário da linguagem, sem se preocupar com a persuasão. Assim, deixando de lado um suposto "grau zero", representado pela prosa não-literária, a elocução e as figuras de estilo reencontram um lugar na contemporaneidade.[4]

De algum modo, a poética de Fernando Pessoa antecipou essa potência disseminadora com a qual a retórica contemporânea nos faz esbarrar. Se, com a construção de seus heterônimos, ela se propôs a organizar o discurso através de algumas operações, com o *Livro do desassossego* ela indicou a "heterogeneidade" e a "carga desestruturante"

---

[1] Doutora em Literatura Comparada (UFMG), psicanalista-membro da Escola Brasileira de Psicanálise e da Associação Mundial de Psicanálise.

[2] Cf. ARISTÓTELES. *Retórica.*

[3] REBOUL. *Introdução à retórica*, p. 82.

[4] Cf. REBOUL. *Introdução à retórica*, p. 87-89.

presentes no ato da escritura. Desse modo, apesar de, em alguns momentos, prometer uma sistematização, o projeto pessoano retorna sempre ao assistemático, infinitizando-se.[5] Nesse movimento de amarrar e desamarrar, para usar uma expressão mais contemporânea, vemos surgir uma das marcas de seu estilo: a dor de existir.

O cristal da língua e a frase esburacada

A modernidade propôs um senso de organização, de estruturação às suas criações culturais. Sabe-o bem o teatro heteronímico em Fernando Pessoa, no qual a construção do poema não deixa de seguir "a seqüência rígida de um problema matemático".[6]

Em *Os graus da poesia lírica*[7] – texto escrito, provavelmente, em 1930 –, o escritor português apresenta a poesia lírica, definida como aquela que não é dramática nem narrativa, segundo uma escala de despersonalização crescente, escala que deixa para trás, gradativamente, as emoções, os sentimentos, o temperamento e, finalmente, o próprio estilo, tornando-se, a cada passo, mais imaginativa, intelectualizada e analítica.

A nosso ver, Pessoa é "freguiano" no modo como constrói a gradação do lirismo na poesia. Johann Gottlob Frege desenvolveu a idéia de uma frase esburacada na qual existe uma função que implica uma variável indeterminada, que pode ser substituída por diferentes objetos. Se tomarmos, por exemplo, a frase "Fernando Pessoa é um poeta lírico em último grau", localizamos facilmente aí o sujeito e o predicado. Segundo o lógico alemão, pode-se isolar o predicado como função, e esburacar o lugar onde está o sujeito ou, ao contrário, pode-se fazer um buraco no predicado e manter o sujeito como função. No buraco, os objetos tornam-se intercambiáveis. Assim, com a simples

---

[5] Cf. FINAZZI-AGRÒ. *O álibi infinito, o projeto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*, p. 124-126.

[6] POE. A filosofia da composição, p. 408.

[7] PESSOA. Os graus da poesia lírica, p. 85-87; p. 274-276. Há uma outra versão desse texto com o título *Os heterônimos e os graus de lirismo.*

escritura da função e da variável x F(x) pode-se fazer entrar toda uma multiplicidade de objetos, sem perder de vista um elemento ordenador.[8]

Se levarmos em conta a gradação pessoana, aquilo que faz a unidade de uma obra é formulado em função de um predicado esburacado no qual se substituem a "emoção" (1º grau), o "temperamento e estilo" (2º grau), apenas o estilo (3º grau) e, ao final, "nem já o estilo define a unidade do homem", ela não será definida e, sim, denotada (4º grau). Assim, o grau máximo de despersonalização do poeta é, ao mesmo tempo, o máximo de fineza no trato com a língua – o "cristal da língua", diria Lacan! Nesse sentido, "o relevo inesperado da frase, a sutileza e a complexidade do dizer são a única coisa que aproxima o falar de Hamlet daquele do Rei Lear, o de Falstaff do de Lady Macbeth".[9] Portanto, ao final do processo de depuração do poema, restaria apenas um traço, mínimo e sutil, do escritor na sua escritura; algo como o relevo da frase ou a sutileza, a complexidade do dizer.

Sabe-se que, com a heteronímia, Pessoa propõe um grau a mais nessa escala de despersonalização do escritor; aquele que lhe permitiria construir outros poetas, aos quais pode atribuir a emoção, o temperamento e o estilo, criados apenas e tão-somente a partir do pensamento do escritor.

As metamorfoses do (sujeito) poético e a dor de existir

Ao recolocar em questão a subjetividade, a discussão contemporânea não deixa de levar em conta afirmações como aquela feita por Roland Barthes, em meados dos anos 70: "[...] não se trata mais de reencontrar, na leitura do mundo e do sujeito, simples oposições, mas transbordamentos, superposições, escapes, deslizamentos, deslocamentos, derrapagens".[10] Em vista disso, pode-se indagar: restaria algo do que transborda, escapa, derrapa no analitismo da poética pessoana? E a resposta não se faz esperar!

---

[8] Cf. FREGE. *Lógica e filosofia da linguagem*, p. 119-129.

[9] PESSOA. Os graus da poesia lírica, p. 275.

[10] BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 77.

Escrito por um ajudante de guarda-livros, o *Livro do desassossego*, "livro-caixa" com seus ativos e passivos, créditos e débitos,[11] é "uma máquina de devaneio". Temos aí a escrita de um Pessoa "mutilado" das qualidades de raciocínio e inibição. Surgindo sempre que o escritor está "cansado ou sonolento", o semi-heterônimo Bernardo Soares é uma espécie de disseminação, de escrita à deriva ou de desvio relativamente a uma construção ou composição, tão caras à opção estética do modernismo.[12] Assim é que o seu livro, obra "descomposta" (verdadeiro *désœuvrement* da obra moderna, afirma Perrone-Móises[13]), aceita um rumor emocional que nunca é reduzido pelo analitismo a que uma escrita heteronímica acaba por nos conduzir, salvo no caso de Pessoa-Campos. É o que afirma o crítico português, Fernando Guimarães.[14]

Em termos de método, com o *Livro do desassossego* Pessoa pensa contra Pessoa', daí a idéia de "um texto suicida".[15] Ao fazer vacilar as astúcias da razão, desfaz-se a concepção de uma mestria na construção da poesia, idéia trazida pelo próprio escritor quando apresenta a "construtividade" como uma das qualidades fundamentais do artista.[16] Ulisses e Penélope de uma só vez! Dizendo melhor, com o desassossego, o *Livro* indica que a depuração do poema produz um resto, um rumor que mais se denota do que se define. A nosso ver, uma das formas que ele toma é a dor de existir, ou melhor, de "(in)existir". Essa dor, também indicada através do tédio e do desassossego, não deixa de se constituir em um traço do estilo do escritor português. Em uma carta a Mário de Sá Carneiro, de 1916, ele lhe dizia: "Dói-me a vida aos poucos, a goles, por interstícios. Tudo isto está impresso em tipo muito pequeno num livro com a brochura a descoser-se".[17] Entre os apontamentos desse

---

[11] MOISÉS. O livro do desassossego: livro caixa, livro-sensação, p. 139.

[12] GUIMARÃES. *Os problemas da modernidade*, p. 102-103.

[13] PERRONE-MOISÉS. Pessoa de todos (os) nós, p. 149.

[14] Cf. GUIMARÃES. *Os problemas da modernidade*, p. 102-103.

[15] LOURENÇO. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, p. 88.

[16] PESSOA. Os graus da poesia lírica, p. 249. Cf. GUIMARÃES. *Os problemas da modernidade*, p. 102.

[17] PESSOA. *Correspondência*: 1905-1922, p. 210-211.

livro descosido, que não é outro senão o *Livro do desassossego*, Pessoa-Soares escreve:

> Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém. Quando brilhou o relâmpago, aquillo onde suppuz uma cidade era um plaino deserto; e a luz sinistra que me mostrou a mim não revelou céu acima d'elle. [...] Sou os arredores de uma villa que não há, o comentário prolixo a um livro que se não escreveu. Não sou ninguém, ninguém. [...] Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar [formular].[18]

Se só é possível existir sob um fundo de inexistência, parece-nos que na prosa poética de Pessoa-Soares é a inexistência que dá o tom: inexistência do sujeito (ninguém), da cidade (deserto), da vila (não há), do livro (não escrito), da figura de romance (aérea e desfeita, incompleta). O escritor resta como uma espécie de borda, de arredor que circunda um núcleo esvaziado de existência. O significante "deserto", bastante insistente na poética pessoana, parece indicar não apenas uma espécie de atividade de deserção, mas também algo como uma perda de ser, um "des-ser", ao final do qual resta somente um tom: o tom pastel das pinturas abstracionistas, o tom de uma certa melancolia.

Esse encontro *epifânico* com o vazio no âmago do ser é marcado pela transitoriedade:

> Foi um momento, e já passou. Já vejo os móveis que me cercam, os desenhos do papel velho das palavras, o sol pelas vidraças poeirentas. Vi a verdade por um momento. [...] Foi só um momento, e vi-me. Depois já não sei sequer dizer o que fui. E, por fim, tenho sono, porque, não sei porquê, acho que o sentido da vida é dormir.[19]

No entanto, se o despertar cede seu lugar a uma espécie de sono do ser – que traz à poética de Pessoa-Soares uma de suas outras marcas,

---

[18] PESSOA. *Livro do desassossego por Bernardo Soares.* Fragmento 28, p. 30-31.

[19] PESSOA. *Livro do desassossego por Bernardo Soares.* Fragmento 199, p. 228-229.

a saber, o tédio –, esse despertar pode também conduzir a uma espécie de mutação do ser, que vai da "(in)existência" a uma outra forma de existência: a um existir como letra. "Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, [...]. Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida".[20]

Interrogamo-nos se essa dor de "(in)existir" do poeta, da qual não sobrevive senão um traço no poema, não estaria também nas várias formas de metamorfose presentes, com mais freqüência, nas histórias infantis em que o personagem se transforma em um vegetal, um mineral etc. Lacan menciona a esse respeito um personagem infantil, Gribouille, cuja "estranha metamorfose" – ele segue à "deriva do rio, [transformado] num feixe de vegetação"[21] –, indicaria não apenas a presença de uma fantasia da *natura mater*, mas também a inadequação original do sujeito como ser de linguagem em relação à natureza.[22]

Em um outro momento, o psicanalista menciona essas outras metamorfoses que ocorrem no limite entre o humano e o animal e que, ao deixarem atrás de si a presença de um grunhido, por exemplo, indicam que essa realidade não constituída tem ainda algo de humano.[23] Ou, poderíamos dizer, que o humano tem algo de não constituído, de inumano. De qualquer modo, há aí a presença de uma alteridade radical, de um Outro que pode tomar a forma de uma Outra raça, um Outro Sexo, um Outro gênero e, até mesmo, de uma Outra espécie[24] através da qual o escritor se esquivaria da dor de existir como ser humano: "fosse eu uma metáfora somente/escrita nalgum livro insubsistente"!!![25]

Talvez seja sempre necessário construir uma representação dessa alteridade radical. Curiosamente, constata-se que esses personagens da literatura infantil, com os quais nos deparamos, não deixam de trazer uma certa ingenuidade. Em conversa sobre eles com a especialista em

---

[20] PESSOA. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Fragmento 193, p. 200.

[21] LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo, p. 761; p. 758.

[22] Cf. LACAN. *O seminário*. Livro I: os escritos técnicos de Freud, p. 175.

[23] Cf. LACAN. *O seminário*. Livro I: os escritos técnicos de Freud, p. 272.

[24] Cf. LACAN. *Televisão*, p. 58. (Comentário feito na apresentação oral).

[25] PESSOA. *Obras poéticas*, p. 126-127.

literatura infantil Ana Maria Clark Peres, fica evidente que "para se evitar um mal, lança-se em outro", algo como "jogar-se na água para fugir da chuva". Nesse sentido, ela nos lembrou Asdrúbal, criação de Elvira Vigna, que é um monstrinho "ingênuo" e atrapalhado que acaba se tornando escritor. Nos seus termos: "criado na década de 70, Asdrúbal foge para a Argentina para evitar a resistência brasileira. No final, ele vira escritor e cai dentro do livro, perdendo-se nele. Primeiro vira Vasconcelos, um escritor, e depois, uma mancha amarela 'ilustrando' o livro (ele, que era amarelo quando monstro)." Assim, o poeta, tal como esse monstrinho, para evitar o mal de existir, acaba se tornando letra.

Silêncio e poesia

Se, como quer Pessoa-Campos, "grandes são os desertos e tudo é deserto",[26] na travessia desse deserto, que é não é outro senão aquele da escritura, Pessoa-Soares constrói o seu oásis:

> O meu livro de cabeceira é a *Rhetorica* do Padre Figueiredo, onde leio todas as noites pela cada vez mais millesima vez a descripção, em estylo de um português convencional e certo, das figuras de *rhetorica*, cujos nomes, mil vezes lidos, não fixei ainda. Mas embala-me a linguagem [...], e se me faltasse[m] as palavras justas [?] escriptas com C dormiria inquieto. [...] Leio e adormeço, e é como entre sonhos que sigo a descripção das figuras de rethorica [...] Como outros podem ler trechos da Bíblia, leio-os desta *Rhetorica*. Tenho a vantagem do repouso e da falta de devoção."[27]

Onde, pois, repousar sem se tornar devoto? O escritor português, pagão por convicção (e, de algum modo, advertido de que os deuses são da ordem do real), parece ter encontrado algum sossego no campo da linguagem. São seus os termos com os quais o seu estilo pode ser denotado: "tudo acaba em silêncio e poesia...".[28]

---

[26] PESSOA. *Obras poéticas*, p. 383.

[27] PESSOA. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Fragmento 17 e 18, p. 19-21.

[28] PESSOA. Os graus da poesia lírica, p. 95.

Referências

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudos Políticos, 1953.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Móises. São Paulo: Cultrix, 1977.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álibi infinito, o projeto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s.d.].

FREGE, Johann Gotlob. *Lógica e filosofia da linguagem*: 1892. Edição organizada e traduzida por Paulo Alcoforado. São Paulo: Cultrix, 1978.

GUIMARÃES, Fernando. *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Presença, 1994.

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 749-775.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro I: os escritos técnicos de Freud. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

LACAN, Jacques. *Televisão*. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

MOISÉS, Massaud. O livro do desassossego: livro caixa, livro-sensação. In: _____. *Fernando Pessoa*: o espelho e a esfinge. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 139-143.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa de todos (os) nós. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 145- 150.

PESSOA, Fernando. *Correspondência* (1905-1922). São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. Os graus da poesia lírica. In: _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974. p. 275-275.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982. v. 1 e 2.

PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

POE, Edgar Alain. A filosofia da composição. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. In: _____. *Poesia e Prosa*. São Paulo: Ediouro, [s.d].

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

O verso, o *averso* e a ruivez da vida

Sueli de Melo Miranda[1]

Desde os primórdios da humanidade, objetos diversos apresentam-se como signos de defesa diante do vazio de significação. As imagens religiosas, por exemplo, operam como criações que dão forma e sentido ao Ente divino que supostamente saberia resolver as contradições da vida e da morte. Em sua solidez de matéria, os objetos erguem-se no texto cultural como uma resposta ao que há de mal na vida e no tecido simbólico: diante do *adverso*, transformam-se no *verso* da cultura em cujo dorso correm formas coletivas de enfrentamento do mal.

A literatura, não raro, é chamada a estender-se no vão da falta de significação, ora pelo poder do sentido, como um estofo, ora pela presença de uma escrita que se desprende do significado. Cada poética singulariza-se à medida que o lugar que seria ocupado pelo Ente divino, ou pelo poder de significação da escrita, despoja-se do sentido.[2] É assim que, ao correr na vertente inútil da escrita, a finalidade da poesia já não é de comunicação, mas de gozo.[3] Nesse ponto, podemos apreender, talvez, a "palavra companheira do grito", como disse Hilda Hilst: um *verso* que não transmite uma mensagem, mas constitui-se como uma leitura de um objeto fora do sentido.

Neste escrito, comentarei algumas passagens da obra de Hilda Hilst, comparando-as com a pintura de Kasimir Malévitch e com o

---

[1] Psicanalista, doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais.

[2] Cf. MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce.

[3] Cf. MILLER. *Los signos del goce*, p. 326-328.

poema "Casa dos Contos" de Affonso Ávila. No final do texto, mencionarei brevemente a possível contribuição de tal estudo para a discussão sobre a *letra* e o *estilo*, na concepção psicanalítica dos termos.

Sem-Nome

No que se refere ao aparecimento de um verso que "lê" o *fora-do-sentido*, evoco, inicialmente, a obra de Hilda Hilst. Sua poesia desconhece o divino, quer inventá-lo, procura-o minuciosamente entre as dobras da página. "Me falaram de um *Deus em Branco*", diz a escritora em *Presságio*, seu primeiro livro de poemas, publicado em 1950. Já em *Cantares de perda e predileção*, de 1983, o poema agarra-se ao enigma, e o sujeito, ao tentar encontrar a "palavra companheira do grito", torna-se *um risco n'água*:

> Os juncos afogados
> Um cão ferido
> As altas paliçadas
> Devo achar a palavra
> Companheira do grito.
>
> Um risco n'água
> Um pássaro aturdido
> Entre o capim e a estrada
> Um grande girassol
> Explodindo entre as rodas
> Imagens de mim
> Na caminhada.[4]

"Deus em branco" e "risco n'água" podem ser considerados senhas que abrem o feminino na página, nomes do inapreensível pelo sentido. Já em 1986, no livro *Com os meus olhos de cão*, um poema "dessignifica" e abre o Estranho no texto:

> Dessignificando
> Vou derretendo os compassos

---

[4] HILST. *Cantares de perda e predileção.*

Que criei.
Desapagando linhas:
Círculos
Que à minha volta desenhei
E onde vivi
Distorcido e fremente
Frente à ruivez da vida.[5]

Com a *dessignificação*, o verso deixa de comunicar para acercar-se, cada vez mais, de um objeto enigmático. Se dizemos que o objeto em psicanálise é um objeto *a*, fora do sentido, o verso de Hilst bem pode ser denominado um *averso*. A escrita pauta-se pela possibilidade, e visa ao lugar da *dessignificação*, a mostrar um objeto cujos vestígios deixam apenas o rastro do nome, para lembrar Derrida. O texto insiste em procurar nomes para um lugar de impossibilidade do simbólico: o "Grande obscuro", o "Mudo-sempre", a "Coisa incomensurável", o "Jucundo", a "Coisa que nunca existiu" e, finalmente, o "Sem-Nome".

Algumas vezes o poema evoca a memória de um abraço, o calor dos gestos, um sabor de presença; outras vezes esparrama-se na sombra a percorrer o obtuso, a vereda escura, o nada, o silêncio. Alguns cantares de Hilst trazem a captura do sujeito pelo ardente, um amor que, como observa Lúcia Castello Branco[6] sobre o amor místico e o feminino, é da ordem do ardor. Sobre a presença do gozo feminino na escrita, Ruth Silviano Brandão[7] nos diz que este comporta a "expressão de uma palavra poética que ressoa em si mesma e de si mesma". Nessa perspectiva, pode-se indagar se o *Sem-Nome* seria também uma escrita do feminino, uma "escritura do corpo", já que o poema adere com *ardor* à presença do que não tem nome:

De tanto te pensar, Sem Nome, me veio a ilusão,
A mesma ilusão
Da égua que sorve a água pensando sorver a lua.

---

[5] HILST. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*, p. 34.

[6] Cf. CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*: Llansol – a letra – Lacan , p. 68-69.

[7] BRANDÃO. *Literatura e psicanálise*, p. 76.

> De ti pensar me deito nas aguadas. E acredito luzir e estar atada
> Ao fulgor do costado de um negro cavalo de cem luas.[8]

Em um manuscrito do texto em prosa *Fluxo-Floema*,[9] encontramos um desenho de Hilda Hilst que nos mostra um esquema com as duas faces do objeto que semelha ocupar o centro de sua obra poética. No manuscrito, a escritora interrompe a escrita para desenhar um sujeito em seu escritório diante de uma porta; entre ele e a porta, há uma mesa; diante da mesa, um poço e, na mesma direção, logo acima dele, uma clarabóia. No alto do desenho, a escritora escreve uma frase: "na mesma direção da clarabóia, o poço". Tal desenho parece apresentar o cerne de sua literatura: o vazio, representado pelo poço, e a possibilidade, o gozo, representados pela clarabóia.

Diante do poço vazio, a clarabóia é uma saída, abre-se para o céu – infinito, mas circunscrito pela escrita. Levando-se em conta o restante da obra de Hilst, é possível associar-se tal desenho com a invenção do *Sem-Nome*, pois este aparece como uma possibilidade de nomeação do poço da falta de significação. A partir desse prisma, menciono um filme de Federico Fellini, "La voce de la luna", em que a clarabóia e o poço também são utilizados pelo cineasta para expressar a presença do enigma da morte e do gozo feminino. No final do filme, quando finalmente a lua dá mostras de que tem algo a dizer sobre tais temas, muito à maneira atual de se lidar com os enigmas, ela apenas anuncia os intervalos comerciais: *pubblicità!* Essa pesquisa será desenvolvida em uma outra ocasião.

Proponho que o *Sem-Nome* seja abordado como uma *tradução*, no sentido freudiano e benjaminiano do termo, de um núcleo não atingido pela significação, ou seja, como uma "tradução da estranheza".[10] Engendrada a partir da criação, tal tradução intersemiótica mostra o rastro do encontro fugaz com um objeto fora do sentido; o *Sem-Nome* retorna a si mesmo, separado da significação, como se a *clarabóia* fosse

---

[8] HILST. *Do desejo*, p. 105.

[9] HILST. Manuscrito de *Fluxo-Floema*. Centro de Documentação e Pesquisa Alexandre Eulálio – CEDAE – IEL/ UNICAMP.

[10] SALIBA. *O vidro da palavra*, p. 61.

uma auréola de nominação de um *poço* enigmático, uma saída diante do impasse da representação. Se no vão da escrita borbulha a *ruivez da vida*, na clarabóia da poesia, emerge a *ruivez da mulher*, o fato de ser ruiva e de aceder a um gozo a mais. Este último aparece desculpabilizado, e jorra, no texto, a sua exuberância.

As aparições de um objeto enigmático envolvem, portanto, instantes cruciais da poesia de Hilda Hilst. Note-se que o reconhecimento da escritora parece vincular-se a um encontro inventivo do sujeito com tal objeto.

Deus em branco → *Um risco n'água* → *Sem-Nome*

É pertinente introduzir, neste momento, uma comparação com o estilo em psicanálise. A partir do ensino do psicanalista Antônio Áureo Beneti, podemos dizer que o movimento do estilo comporta uma aproximação da lógica feminina. Nesse ponto, o que não pode ser representado pode ser nomeado. Em Hilst, a leitura do ilegível, na abordagem de um "Deus em branco" e de um "risco n'água", culmina em um laço social feito às expensas da poética do "Sem-Nome".

Se o texto literário pode ser comparado com o sertão, mais além das fazendas e da vida agitada da sociedade paulista, o *Sem-Nome* brota no adentrado dos campos, nos grotões, como um operador de fronteira através do qual a escritora atinge o público e faz laço. Em Hilst, no desvario, caudaloso-enigmático, o texto captura o infinito, e o poético apresenta-se à coletividade, enquanto o *Sem-Nome* segue transmitindo a legibilidade de um objeto fora do sentido.

Branco sobre branco

Tais aspectos da poética hilstiana foram abordados em minha dissertação de mestrado, dissertação esta orientada pela Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres. Nessa pesquisa, dei prosseguimento a um estudo iniciado em 1998, quando comparei a poética do "branco sobre branco", em Kasimir Malévitch, com as marcas do incurável em um final de análise.[11] Como na poética do *Sem-Nome*, de Hilst, a referência à metáfora do poço e da clarabóia pode ser evocada também na obra de Malévitch.

---

[11] Cf. MIRANDA. Sobre o incurável, p. 370.

O artista inventa o suprematismo ao levar à tela uma pintura da não-figuração e da ausência de objeto que lança mão do minimalismo e do princípio da economia para desbastar o sentido e apresentar a opacidade.[12] Em 1915, à frente da vanguarda russa, o pintor surpreende o mundo da arte com um "quadrado preto sobre fundo branco". Em 1918, Kasimir abala novamente o mundo da arte com uma exposição que apresentou ao público um "quadrado branco sobre fundo branco", da série "Branco sobre branco".

Ao tentar captar a ausência de objetos, o pintor atinge um ponto de incidência da poesia em que a escrita captura o infinito, e apresenta um objeto fora do sentido em suas duas faces: branco, que condensa o emaranhado de todas as cores – a clarabóia; sobre branco, que é também vazio de cores e formas – o poço. Se, em Hilst, a escrita apresenta um *Sem-Nome* como possibilidade de nomeação de um objeto "estranho", em Malévitch, cores e formas se subtraem para ceder espaço ao *Branco sobre branco*, que se constitui como um dos maiores legados das vanguardas, uma janela aberta, não para o futuro como pretendiam os futuristas, mas para uma outra temporalidade.

& a lição é criar o próprio estilo

A presença, no texto, de algo que escapa ao sentido imediato pode ser detectada, também, na obra de Affonso Ávila. O poeta, em seu trabalho com a escrita, cortou e dobrou discurso e linguagem, provocando a redução do sentido. No livro *Cantaria Barroca*, a escrita abre a clarabóia do heteróclito, e uma barra formada pela sucessão oblíqua do caractere tipográfico & atravessa o vão do poema como uma cifra, um objeto que vai na contramão da lógica do texto. O objeto tanto pode ser uma corda, quanto uma fileira de pedras, de moedas, um muro, uma ornamentação barroca, um vão... A multiplicidade e labilidade do sentido fazem com que este, por ser multiplicado, escape. No vão transversal do poema "Casa dos Contos", cria-se um objeto, uma escrita, que remete ao excesso, ao que há depois do texto, ao enxame de sentido, ao sem-medida:

---

[12] Cf. MALÉVITCH. *Écrits*, p. 237.

& em cada conto te cont
o & em cada enquanto me enca
nto & em cada arco te a
barco & em cada porta m
e perco & em cada lanço t
e alcanço & em cada escad
a me escapo & em cada pe
dra te prendo & em cada g
rade me escravo & em ca
da sótão te sonho & em cada
esconso me affonso & em
cada cláudio te canto & e
m cada fosso me enforco &

A leitura transversal da *Cantaria Barroca* faz com que a seqüência &&& encontre um ponto de amarração na lição do poeta: *& a lição é criar o próprio estilo.* Entre o semantismo e o indizível, "a astúcia do jogo criativo" ancora sua poesia em uma maneira particular de abordar o mundo, a escrita & o mais-além dela.

Deixar-se encantar, fazer-se letra: uma poética do intratável?

A partir de tais considerações sobre o aparecimento de *aversos* que nomeiam a impossibilidade de representação, na literatura e nas artes plásticas, uma instigante questão delineia-se nos meandros das conversas sobre o estilo: haveria uma poética da clínica psicanalítica?

Diante da ausência de uma definição sobre o que é ser analista, a partir do último Lacan e do ensino de Jacques-Alain Miller, podemos situar tal conceito por uma captura transfinita: o que não se pode definir ou representar pode ser apreendido no nível da *letra.* O analisante, ao tornar-se analista, no final de sua análise, identifica-se com o seu sintoma,[13] faz-se letra; mais além da imagem, seu corpo torna-se decifrado, feito para o uso.[14]

---

[13] Cf. LACAN. L'insu que sait de l'une-bevue s'aile a mourre, p. 6.

[14] Cf. LAURENT. Poética pulsional, p. 67.

No final de uma análise, o "tornar-se letra" aparece como uma dobra poética que vai ao *transfinito*, e o estilo pode ser considerado, talvez, uma escrita que resulta de um modo de ler o objeto: a legenda de cada um. Na poética da transmissão, o analista-letra prescreve gotas de infinito ao tornar-se o garante de uma prática que comporta a ciência, a poesia e a feminilidade.

Há um tempo em uma análise em que se inicia a queda progressiva dos versos do Outro à medida que uma política da satisfação vai se articulando à poética do objeto. Interrogo se tal clínica, que se estende do final de uma análise, quando se inicia a queda dos objetos da pulsão, até o seu fim de fato, pode ser denominada uma *clínica do laço*, ou mais precisamente, uma *poética do intratável*, já que, em um tratamento analítico, o *intratável* concerne ao analista.[15]

No final, o analisante deixa-se tomar pela psicanálise, e é nesse sentido que é possível indagar se há uma aproximação entre a posição feminina, o "tornar-se analista" e o estilo. No gozo feminino, há um arrebatamento, ou seja, a mulher consente em deslizar a um pólo dessignificantizado, fora do sentido. Já o analista consente em ocupar um lugar não definido previamente. É quando ele é fisgado pelo *hors sens*. A leitura de depoimentos de sujeitos que se tornaram analistas[16] nos diz de um certo "arrebatamento" no ato de "tornar-se analista". Mais além do *inferno*, o sujeito pode encantar-se, e deixar-se tomar pela poética do objeto e pela psicanálise como um lugar de reconstituição do Outro.

Diferentemente do *automaton* e da empolgação atrelada aos fenômenos de massa, sustentáculos da moderna fábrica de saber, o *entusiasmo* em relação à psicanálise e ao saber abre, para cada um, a possibilidade de *deixar-se encantar*, presença de um arrebatamento que faz surgir uma atração pelo que se refere ao analítico. Se não se morre, mas fica-se encantado, como nos disse Guimarães Rosa, *Encantamento* pode ser, talvez, uma referência da destituição subjetiva: o analisante, no final de sua análise, exilado de si mesmo, deixa-se tomar pela psicanálise e sua clínica, faz-se letra esvaziada do verso do

---

[15] Cf. LEGUIL. Linéaments sur le thème, p. 18.

[16] Cf. AMP-Association Mondiale de Psychanalyse. *La passe et le réel*: témoignages imprévus sur la fin de l'analyse.

Outro ao irromper *encantado* na página de seu texto como um *averso* memorial de gozo.

& a lição é poesia

O ensino de um psicanalista como Jacques-Alain Miller aproxima-se da lição do poeta, já que ambos, ele e Affonso Ávila, reservam à poesia uma posição de primazia. Sobre as saídas possíveis para os impasses de um mundo que atravessa o declínio do Nome do Pai e a conseqüente queda dos ideais, Jacques-Alain Miller[17] nos fala de um "esforço de poesia". Tal citação evoca um ponto de invenção que possa permear o laço social para cada um.

A hipercontemporaneidade faz irromper o estilo no fora-da-informação, no âmbito de uma política que se articula com os objetos. Cada um tem seu próprio modo de vida devido à dispersão provocada pela presença maciça do objeto, e o sujeito, ao estar muito próximo deste, tende a transformar-se em uma legenda de si mesmo. É a exaustão provocada pela Era da Informação que nos remete ao esforço poético de inventar um laço social que proporcione o contato com a diferença e a disseminação. Diante da *ruivez da vida* hipercontemporânea, possamos abrir a clarabóia da invenção para reencantar nossa prática, e sustentar a transmissão em um *esforço de poesia.*

Referências

AMP-Association Mondiale de Psychanalyse. *La passe et le réel*: témoignages imprévus sur la fin de l'analyse. Paris: Agalma-Le Seuil, 1998.

ÁVILA, Affonso. *Cantaria barroca.* Rio de Janeiro: [s.n.], 1975.

BENETI, Antônio Áureo. Seminário clínico. $impósio do Campo Freudiano/Instituto Raul Soares. Belo Horizonte, 1993. Notas de curso.

BRANDÃO, Ruth S. *Literatura e psicanálise.* Porto Alegre: Universidade-UFRS, 1996.

---

[17] Cf. MILLER. *Un effort de poésie.*

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os absolutamente sós*: Llansol – a letra – Lacan. Belo Horizonte: Fale-UFMG/Autêntica, 2000.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1979. v. 27.

HILST, Hilda. *Cantares de perda e predileção*. São Paulo: M. Ohno / I. Guarnelli, 1983.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Pontes, 1992.

HILST, Hilda. Manuscrito de *Fluxo-Floema*. Centro de Documentação e Pesquisa Alexandre Eulálio – CEDAE – IEL/ UNICAMP.

LACAN, Jacques. L'insu que sait de l'une-bevue s'aile a mourre. *Ornicar? Revue du Champ freudien*, Paris, n. 12/13, p. 5-9, 1976.

LAURENT, Eric. Poética pulsional. *Almanaque*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 8, 2002.

LEGUIL, François. Linéaments sur le thème. COLLOQUE ACF-ILE DE FRANCE, [s.d.], Paris. *Le traitable & l'intraitable* dans la cure analytique. Paris: Bibliothèque Confluents Association de la Cause Freudienne – Ile de France, [s.d.]. p.13-20.

MALÉVITCH, Kasimir Severinovitch. *Écrits*. Ed. rev. e aum. Trad. A. Robel. Paris: Ivrea, 1996.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce. Belo Horizonte: UFMG/EBP, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. Séminaire *Un effort de poésie*. Paris: Ecole de la Cause Freudienne, 2003. Inédito.

MILLER, Jacques-Alain. *Los signos del goce*. Trad. Nora A. Gonzales. Buenos Aires: Paidós, 1998.

MIRANDA, Sueli de Melo. Sobre o incurável. In: *Rumo ao âmago da cura analítica*. Salvador: EBP, 1998.

SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. A tradução da estranheza: tradução distraída. In: *O vidro da palavra*: o estranho como objeto-limite entre a literatura e a psicanálise. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

Obras consultadas

BRUNO, Pierre. Une femme, un homme, le ravissement, poésie. In: ______. *Papiers psychanalytiques:* expériences et structure. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000.

DERRIDA. *Salvo o nome.* São Paulo: Papirus, 1995.

HILST, Hilda. *Presságio.* São Paulo: Instituto Darci Penteado, 1950.

HORNE, Bernardino. A travessia da fantasia. In: *Inibição, sintoma e angústia na clínica das toxicomanias.* Belo Horizonte: Centro Mineiro de Toxicomania/FHEMIG, 1997. p. 58-66.

MILLER, Jacques-Alain. *El lenguaje, aparato del goce.* Trad. M. Giandinoto *et alii.* Buenos Aires: Biblioteca de la *Colección Diva* (Dir. Silvia Elena Tendlardz), 2000.

MILLER, Jacques-Alain. Sobre o transfinito: rumo a um novo significante. *Phoenix,* Revista da Delegação Paraná da Escola Brasileira de Psicanálise, n. 1, Curitiba, 2000. p. 26-41.

MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes* – a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp, 1995.

OTTE, Georg. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica – representação ou clonagem? *Revista Aletria,* FALE/UFMG, ago. 2001.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo.* São Paulo: UFMG / Annablume, 1999. p. 191-274.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo*: por uma travessia na escrita? Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

ROSA, Márcia. Clínica psicanalítica, investigação, escritos, escritores. *Almanaque,* Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 8, 2002.

SANTIAGO, Jésus. “Isto não é um cachimbo” ou a citação paradoxal em René Magritte. *Curinga.* Boletim da Escola Brasileira de Psicanálise M. G., Belo Horizonte, n.7, abril de 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). *Modernidades Tardias.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.

original de um gênio criador. Os princípios da literatura moderna, inaugurados por Rimbaud, proclamavam a alteridade como pólo constitutivo do eu, pelo esfacelamento da integridade subjetiva: "je est un autre". Psicanálise e literatura sinalizam para o século XX as mudanças no comportamento humano, não mais guiado pela certeza iluminista, mas movido pela força do inconsciente.

Instaura-se, por conseguinte, diferente desenho para a literatura e as artes. No lugar da definição do estilo como manifestação naturalista do sujeito ("o estilo é o próprio homem", no entender de Buffon), descortina-se o outro como sinal de deslocamento e estranhamento: "o estilo é o outro", na concepção de Lacan. Certificar-se da alteridade como traço componente da formação de qualquer discurso é, em grande medida, compartilhar do debate que este livro de ensaios propõe, ao revisitar a tradição teórica sobre o estilo e ao lançar desafios ao jovem leitor deste novo século.

Eneida Maria de Souza